

**BIOBIBLIOGRAFIE REDATTE SU INCARICO DI RICERCA  
PER IL PROGETTO**

**“LESSICO ITALIANO DEL CANTO”**

*Thesaurus linguistico e storico*

*(Università degli studi di Padova, Dipartimento di storia della musica e arti visive)*

*prof. Sergio Durante  
dott.ssa Leonella Grasso Caprioli*

**di Flavia Cancedda**

## INDICE

Francesco Algarotti	3
Giovanni Andrea Angelini Bontempi	4
Esteban de Arteaga	5
Bonifacio Asioli	7
Adriano Banchieri	8
Lodovico Barbieri	9
Giovanni Maria Bardi	10
Giovanni Bassano	11
Gemma Bellincioni	11
Antonio Benelli	12
Bartolomeo Bismantova	13
Virginia Boccabadati Carignani	13
Severo Bonini	14
Ercole Bottrigari	15
Giovanni Battista Bovicelli	16
Antonio Brunelli	17
Giulio Caccini	17
Antonio Calegari	19
Giovanni Luca Conforti	20
Giovanni D'Avella	20
Emilio De' Cavalieri – Alessandro Guidotti	21
Pietro Della Valle	22
Girolamo Diruta	23
Ignazio Donati	24
Ottavio Durante	24
Marco Da Gagliano	25
Manuel Garcia	26
Carlo Gervasoni	26
Giovanni Battista Mancini	27
Pietro Metastasio	28
<i>Metodo di Parigi</i>	29
Claudio Monteverdi	30
Lorenzo Penna	31
Jacopo Peri	32
Marcello Perrino	32
Francesco Riccoboni	33
Francesco Rognoni	34
Riccardo Rognoni	35
Gioacchino Rossini	35
Francesco Severi	36
Giuseppe Tartini	37
Orazio Tigrini	38
Pierfrancesco Tosi	39
Domenico Vallo	40



## 1. FRANCESCO ALGAROTTI (Venezia, 11/12/1712 – Pisa, 03/05/1764)

Letterato cosmopolita, esemplare figura di intellettuale settecentesco, svolse i suoi studi – in molteplici discipline sia scientifiche che umanistiche – tra Venezia, Roma, Bologna, Padova e Firenze. Recatosi a Parigi nel 1733, vi conobbe Voltaire. La tappa parigina fu però solo l'inizio di una lunga serie di soggiorni europei, a cominciare dall'Inghilterra. Nel 1739 era a Pietroburgo, dal '40 al '53 fu alternativamente ospite del re di Prussia Federico II, e dell'elettore di Sassonia (nonché re di Polonia) Augusto III: in entrambe le corti si occupò sia di allestimenti teatrali che della composizione e dell'arrangiamento di libretti d'opera. Dopo il '53 Algarotti pose termine alle sue peregrinazioni, e rientrò definitivamente in Italia.

Tra i molti scritti – di differenti discipline – prodotti da questo fecondo illuminista, è di particolare interesse per la storia musicologica il *Saggio sopra l'opera in musica* (edito a Livorno una prima volta nel 1755, quindi ripreso ed ampliato – sempre a Livorno – nel 1762; fu testo di grande successo e diffusione, premiato da un elevato numero di ristampe e traduzioni). Vi si lamenta la totale mancanza di una buona organizzazione esecutiva nei teatri d'opera italiani, a confronto di quella prassi stabilmente consolidata e affidabile che era usuale nelle piazze del nord Europa, e vi si auspica un profondo rinnovamento del melodramma serio italiano, a favore in un forte impegno drammatico – che avrebbe dovuto portare esattamente là dove riuscì a giungere la riforma gluckiana. Algarotti riteneva infatti indispensabile, come molti altri intellettuali, la sottomissione della musica al testo letterario, in modo che gli accadimenti scenici risultassero di immediata comprensione per il pubblico, e suggeriva l'utilizzo di un tema drammatico unitario, piuttosto che un intreccio composto a sua volta di molteplici tortuose vicende (ritiene che il *Montezuma* musicato da Graun a Berlino rappresenti bene il nuovo modello propugnato).

Consiglia, inoltre, alcuni espedienti pratici per migliorare la “fattura” dei melodrammi: abolizione delle superflue ripetizioni di parole attribuite a ciascun personaggio, più stretta connessione musicale e drammatica tra aria e recitativo, maggiore linearità melodica nelle parti vocali – sempre a vantaggio della comprensione del testo –, semplificazione delle trame orchestrali per favorire la vocalità. Fornisce indicazioni per una migliore resa scenografica e coreografica: scenari e danze avrebbero dovuto essere più congrui alla vicenda narrata dal melodramma, e non limitarsi quindi a ricoprire un ruolo meramente estetico o ludico. Inoltre, aggiunge alcuni suggerimenti circa il nuovo stile architettonico da utilizzarsi nella costruzione di teatri per l'opera lirica: l'ambiente avrebbe dovuto ricordare gli spazi classici, larghi, sobriamente adorni, con sale semicircolari, per la miglior realizzazione delle quali Algarotti – data la lunga pratica di uomo di spettacolo – stabilisce anche dimensioni e materiali.

Il *Saggio* si caratterizza infine per la presenza al suo interno di due esemplificazioni drammaturgiche dall'autore stesso preparate: l'abbozzo scenico *Enea in Troia* (da fonte virgiliana), e il dramma in lingua francese *Iphigénie en Aulide*, per il quale è stato preso spunto da Euripide e Racine. L'*Iphigénie* rappresenta un notevole avanzamento – rispetto ai libretti contemporanei – verso l'auspicata severità neoclassica: vi manca, come nella miglior tradizione greca, l'intreccio amoroso, e tutte le componenti spettacolari (cori e balletti, soprattutto) sono pensate funzionalmente allo svolgimento drammatico. Molte successive *Ifigénie* furono debitrice in modo più o meno cosciente della proposta di questo letterato: la più celebre, e meglio riuscita, fu quella gluckiana, che peraltro Algarotti non fece in tempo a vedere.

### Testi lemmatizzati

*Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno, Marco Coltellini, 1763

### Scritti critici e letterari

*Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno 1755 (ed. ampliata 1762)



molti altri di varie discipline

#### Bibliografia critica

- D. Michelessi, *Memorie intorno alla vita ed agli scritti del Francesco Algarotti*, Venezia, 1770  
M. Siccardi, *L'Algarotti critico e scrittore di belle arti*, Asti, 1811  
E. Newman, *Gluck and the opera*, London, 1895/R, pp. 232 ss.  
C. Malherbe, *Un précurseur de Gluck: le comte Algarotti*, "Revue d'histoire et de critique musicale", 2 (1902), pp. 369-374, 414-423  
H. Goldschmidt, *Die Reform der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zur musikalischen Ästhetik*, in *Wiener Kongressbericht der IMG*, 1909, pp. 196-207  
I. Treat, *Un cosmopolite italien du XVIIIème siècle: Francesco Algarotti*, Trevoux, 1913  
E. Wellesz, *Francesco Algarotti und seine Stellung zur Musik*, in "Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft", 13 (1913-14), pp. 427-448  
A. Ambrogio, *L'estetica di Francesco Algarotti*, Siracusa, 1925  
A. Einstein, *Gluck*, London, 1936 (tr. italiana, Milano, 1948)  
R. Giazotto, *Poesia melodrammatica e pensiero critico nel Settecento*, Milano, 1952  
M. Fubini, *Dall'Arcadia all'illuminismo: Francesco Algarotti*, in *La cultura illuministica in Italia*, Torino, 1957 (2. ed. ampliata 1964), pp. 69-87  
G. Roncaglia, *Il conte Francesco Algarotti e il rinnovamento del melodramma*, "Chigiana", 21, n. s., 1 (1964), pp. 63-75  
P. Petrobelli, *Tartini, Algarotti e la corte di Dresda*, "Analecta musicologica", n.2 (1965), pp. 72-84  
D. Heartz, *From Garrick to Gluck: the reform of the theatre and opera in the mid-eighteenth century*, "Proceedings of the (Royal) Musical Association", 94 (1967/68), pp. 111-127  
D. Heartz, *Operatic reform at Parma: Ippolito ed Aricia*, in *Atti del convegno sul Settecento parmense nel 2. centenario della morte di C. I. Frugoni, Parma 1968*, Parma, 1969, pp. 271-300

## 2. GIOVANNI ANDREA ANGELINI BONTEMPI (Perugia, 1624 – Brufa (Pg), 01/07/1705)

Cantore a Roma sotto la guida del Mazzocchi, e sotto l'alta protezione del cardinale Francesco Barberini, Angelini Bontempì seguì a Firenze nel 1641 il vescovo di Osnabrück, e dall'anno seguente venne ingaggiato come cantante (ma talvolta anche come direttore sostituto) alla cappella veneziana di S. Marco. Nel 1650 si trasferì a Dresda, dove per un lungo periodo collaborò come musicista con Heinrich Schütz, e dove ricoprì anche l'incarico di ingegnere e ispettore dei teatri.

Fu uno dei primi e più importanti diffusori del genere melodrammatico all'estero: il suo *Paride* (1662, di cui scrisse anche il libretto; sfarzoso allestimento di corte, con le scene del Torelli, per le nozze della figlia dell'Elettore) fu probabilmente la prima opera in lingua italiana apparsa in Germania. Nonostante questo lavoro richiamasse, per l'insieme degli elementi drammatici e scenici, le prime prove del teatro melodrammatico di inizio secolo, cioè rassomigliasse più ad una festa celebrativa cortigiana che ad uno spettacolo pubblico, la musica si presentava fortemente influenzata dalla scuola veneta, soprattutto nell'uso frequente dell'arioso melodico, piuttosto che della netta ripartizione recitativo-aria. Caratteristiche simili presentava anche la *Dafne* (in lingua tedesca) posteriore di quasi dieci anni: nella scelta dell'ormai arcaizzante schema rinucciniano si scorge l'omaggio alla prima trasposizione tedesca dell'antico melodramma italiano (Schütz aveva infatti musicato proprio il testo di Rinuccini nel lontano 1627). Nell'andamento molto orecchiabile di alcune melodie villerecce si è voluta scorgere un'anticipazione di quella che sarà la futura canzone tedesca.

Nel 1680 Angelini Bontempì rientrò in Italia, per l'avvicendamento avvenuto al vertice della corte di Dresda, e si ritirò nel perugino, invitato a più riprese, e poi assunto, come maestro dalla Collegiata di S. Maria Maggiore di Spello. In questi ultimi fruttuosi anni il compositore mise mano all'*Historia musica* (stampata a Roma nel 1695), trattato storico che godette di larga diffusione in tutto il secolo seguente, e che esamina ancora una volta il ruolo avuto dalla musica greca nella



generazione di quella europea: Angelini teorizza l'ignoranza dei greci nei confronti del contrappunto.

Questo poliedrico artista scrisse anche svariate altre opere critiche (tra le quali un *Discorso sopra l'architettura*, in tedesco, che non ci è pervenuto) e storiche. In campo musicale si ricorda fu la *Nova quatuor vocibus componendi methodus* (dedicata al suo mentore Schütz), pubblicata durante il soggiorno di Dresda, nel 1660, e rielaborata ben trent'anni dopo come *Tractatus in quo demonstratur occultae convenientiae sonorum*.

#### Testi lemmatizzati

*Historia musica nella quale si ha piena cognizione della teorica, e della pratica antica della musica armonica, secondo la dottrina dei Greci i quali, inventata prima da Iubal avanti il diluvio, e poi dopo ritrovata da Mercurio, la restituirono nella sua pristina, e antica dignità. E come dalla teorica, e dalla pratica antica sia poi nata la pratica moderna, che contiene la scienza del contrappunto. Opera non meno utile, che necessaria a chi desidera di studiare in questa scienza*, Roma, Costantini, 1695.

#### Scritti critici e letterari

*Nova quatuor vocibus componendi methodus, qua musicae artis plane nescius ad compositionem accedere potest*, Dresda 1660

*Historien und durchlauchtigsten Hauses Sachsen*, Dresda, 1666 (traduzione tedesca di J. G. Richter)

*Historia della rebellione d'Ungheria*, Dresda 1672; Bologna 1678

*Tractatus in quo demonstratur occultae convenientiae sonorum systematis participati*, Bologna 1690

*Historia musica, nella quale si ha cognizione della teorica e della pratica antica della musica harmonica secondo la dottrina de' Greci*, Perugia 1695

*Storia dell'origine dei Sassoni*, Perugia 1697

*Discorso sopra l'architettura* (in tedesco, perduto)

#### Bibliografia critica

M. Fürstenau, *Beiträge zur Geschichte der königlich sächsischen musikalischen Kapelle*, Dresden, 1849

M. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Dresden, 1861

G. B. Rossi-Scotti, *Di Giovanni A. Bontempi di Perugia, ricordo storico*, Perugia, 1878

L. Fausti, *La cappella musicale della Collegiata di S. Maria di Spello*, "Note d'archivio", 1933

R. Engländer, *Zur Frage der "Dafne" (1671) von Giovanni A. Bontempi und M. G. Peranda*, "Acta musicologica", 1941

J. Becker-Glauch, *Die Bedeutung der Musik für die Dresdner Hoffeste*, Kassel, 1951

H. Ehinger, *H. Schütz e A. Bontempi negli scritti raccolti da H. Ehinger*, "Rivista musicale italiana", 1952

E. Zanetti, voce biografica in MGG

E. Zanetti, voce biografica in Enc. Spett.

F. Briganti, *Giovanni Andrea Angelini Bontempi (1624-1705), musicista-letterato-architetto*, Firenze, 1956

R. Engländer, *Die erste italienische Oper in Dresden: Bontempis "Il Paride in musica"*, "Svensk tidskrift för musikforskning", 1961

C. Mutini, voce biografica in DBI

### 3. ESTEBAN de ARTEAGA (Moraleja de Coca, Segovia 26/12/1747 – Parigi, 30/10/1799)

Studioso di estetica, figura di spicco nella polemica settecentesca intorno alla natura e alle finalità del melodramma, aveva studiato come gesuita a Madrid. Abbandonata la Compagnia dal 1769 (si trovava in Italia già da un paio d'anni), aveva frequentato i corsi universitari a Bologna, nel periodo '73-'78, e in quella città aveva conosciuto padre Martini. Frutto già abbastanza maturo di questa prima fase dedicata agli studi è la stesura de *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, che si iniziarono a pubblicare a Bologna nel 1783, e furono completate a Venezia nel 1785. Data la grande diffusione del testo, già nel 1789 apparve una traduzione tedesca dell'opera, con il titolo un po' fuorviante di *Geschichte der italiänischen Oper* (nel '90 Calzabigi polemizzò con le tesi dell'Arteaga attraverso una sarcastica *Risposta*), mentre nel 1802 venne pubblicata la versione



francese. Gli anni Ottanta e Novanta trascorsero per Arteaga in differenti soggiorni a Venezia e Roma, durante i quali continuò a riflettere su temi di storia dell'estetica, raffrontando i gusti letterari e musicali degli antichi e dei moderni (*Investigaciones filosoficas; Dell'influenza degli arabi sull'origine della poesia; Del ritmo sonoro e del ritmo muto* - quest'ultimo, tuttavia, rimasto inedito fino al nostro secolo). Nel 1796, forse a motivo della difficile situazione politica italiana, decise di seguire Nicolò de Azara, già ambasciatore spagnolo a Roma, nella sede parigina.

La prima versione delle *Rivoluzioni* (quella del 1783) evidenzia un punto di vista fortemente classicista e conservatore: il massimo esempio di teatro musicale è individuato in Metastasio, e sono considerati come i maggiori rappresentanti dell'opera italiana il Vinci e lo Jommelli. Nell'edizione dell'85 Arteaga amplia la sua panoramica storica, aggiungendo un'analisi critica di quel periodo – successivo agli inizi “aurei” del secolo diciottesimo – che lui considera di pesante decadenza stilistica. Individua alcune delle cause di questo declino nell'errato rapporto parola-musica (in cui la parola viene fortemente penalizzata) e nella mutata tecnica dell'orchestrazione, che appesantisce la linea melodica del canto – soprattutto con un'eccessiva esaltazione dei fiati - fino a distorcerne la semantica. Nonostante queste ripetute osservazioni negative riesce a trovare parole d'elogio per Gluck, di cui approva l'opportuna sensibilità al testo e la capacità di raccordare arie e recitativi grazie al *continuum* dell'accompagnamento degli archi, che sottolinea l'unità drammatica delle diverse sezioni poetiche.

#### Testi lemmatizzati

*Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, Bologna, Carlo Trenti, 1783-1785 (3 voll.)

#### Scritti critici e letterari

*Le rivoluzioni del teatro musicale italiano, dalla sua origine sino al presente*, Bologna, 1783, vol. I, e Venezia 1785 l'opera completa in 3 voll. [ristampe anastatiche sia dell'ed. originale che della traduzione tedesca del 1785; tr. francese, 1802]

*Investigaciones filosoficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitacion*, Madrid 1789 [ed. A. Izquierdo, Madrid 1993]

*Dell'influenza degli arabi sull'origine della poesia moderna in Europa*, Roma, 1791

*Del ritmo sonoro e del ritmo muto nella musica degli antichi* [ms., ca. 1796, Madrid, Archivo histórico nacional], a cura di M. Batllóri, Madrid, 1944

*Lettere musico-filologiche* [ms., ca. 1796, Madrid, Archivo histórico nacional], a cura di M. Batllóri, Madrid, 1944  
molti altri di argomenti non musicali

#### Bibliografia critica

V. Manfredini, *Difesa della musica moderna, e de' suoi celebri esecutori*, Bologna, 1788

R. de' Calzabigi, *Risposta che ritrovò casualmente nella gran città di Napoli il licenziato Don Santigliano di Gil Blas y Guzman y Tormes y Alfarace ... alla critica ragionatissima delle poesie drammatiche del C. de' Calzabigi, fatta dal baccelliere D. S. A. , suo illustre compatriotto*, Venezia, 1791

C. Sommervogel, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Bruxelles e Paris, 1890

M. Batllóri, *Estudio preliminar*, in: Esteban de Arteaga: I. *Lettere musico-filologiche*, II. *Del ritmo sonoro*, Madrid, 1944

R. Allorto, *Stefano Arteaga e "Le rivoluzioni del teatro musicale italiano"*, "Rivista musicale italiana", 52 (1950), pp. 124-127

V. Borghini, *Problemi d'estetica e di cultura nel Settecento spagnolo: Feijóo – Luzán – Arteaga*, Genova, 1958

E. M. K. Rudat, *The aesthetic ideas of Esteban de Arteaga: origin, meaning and current value*, Diss., University of California, Los Angeles, 1969, pubblicata come: *Las ideas estéticas de Esteban de Arteaga: orígenes, significado y actualidad*, Madrid, 1971

R. Freeman, *Opera without drama: currents of change in italian opera, 1675-1725*, Ann Arbor, 1981, pp. 93-96

G. Mangini, *Le passioni, la virtù e la morale nella concezione tardo-settecentesca dell'opera metastasiana*, "Rivista italiana di musicologia", 22 (1987), pp. 131-134

P. Pinamonti, *Il ver si cerchi/non la vittoria: implicazioni filosofiche nel testo della Betulia metastasiana*, in *Mozart, Padova e la "Betulia liberata"*, Padova, 1989, pp. 73-86



#### 4. BONIFACIO ASIOLI (Correggio, 30/08/1769 – ivi, 18/05/1832)

L'Asioli proveniva da una feconda famiglia di musicisti, ed era stato sostenuto sin da ragazzo negli studi dalla stessa città di Correggio (che egli d'altra parte ricambiò in breve tempo, dato che a soli quattordici anni si impegnò nell'insegnamento al Civico Collegio), che si accollò le spese per consentirgli il perfezionamento a Parma. Nel 1782 era a Bologna - dove poté conoscere padre Martini - e quindi a Venezia. Dopo una serie di spostamenti in varie città, dovuti agli sviluppi della sua carriera, Asioli trovò sede definitiva e prestigiosa a Milano (vi era già noto per l'esecuzione di una sua opera, il *Cinna*, avvenuta alla Scala nel '92), a partire dal 1799: dal 1805 fu maestro di camera e direttore della cappella imperiale, quindi, su segnalazione di Simone Mayr, venne ritenuto idoneo per ricoprire l'incarico di direttore del neofondato Conservatorio, carica che conservò sino al 1814, assumendo contemporaneamente la cattedra di composizione. Fu in occasione di questi incarichi istituzionali che Asioli iniziò una doviziosa attività di teorico e trattatista, oltre che di patrocinatore di importanti eventi musicali, quali le prime esecuzioni italiane della *Creazione* e delle *Stagioni* di Haydn. Nel 1815, mutata radicalmente la situazione politica, ritenendosi evidentemente troppo esposto per il coinvolgimento col precedente regime, Asioli rientrò nella natia Correggio, dove fondò insieme al fratello una scuola di musica (altra ne patrocinò tempo dopo a Reggio Emilia), e dove ebbe modo di concretizzare ancora per diversi anni la sua forte vocazione di didatta.

Assai ricca fu la sua produzione musicale, sia nel genere sacro (Messe, soprattutto) sia in quello cameristico, nel quale si realizzò forse meglio la sua espressività. L'accuratezza della trama strumentale e l'abilità nella distribuzione delle diverse parti risaltano d'altronde anche nei melodrammi, che palesano influssi di Paisiello e Cimarosa: la buona tecnica nel trattamento degli strumenti gli attirò alcune critiche da parte di coloro che ritenevano più adatto alla consolidata tradizione italiana un maggior risalto della linea vocale. La produzione musicale di Asioli non è comunque sopravvissuta a lungo, superata dal rapido mutare del gusto e dal sopravvenire di altre figure di forte spicco. Piuttosto egli fu ben più ricordato per le numerose opere teoriche (metodi ed esercizi per vari strumenti e per la composizione) che preparò sia durante il decennio della docenza milanese, sia nel successivo periodo - altrettanto fecondo - dell'insegnamento a Correggio e a Reggio Emilia.

##### **Testi lemmatizzati**

*Primi elementi per il canto, con dodici ariette istruttive per cantar di buona grazia*, Milano, Ricordi, [1809]

*Scale e salti per il solfeggio. Preparazione al canto e ariette di Bonifazio Asioli da Coreggio, socio onorario del C. R. Conservatorio di Musica di Milano, dedicate dall'editore alla signora Angela Catalani Valabreque*, Milano, Giovanni Ricordi, [1817]

*Breve metodo di canto e ariette facili progressive*, parte 2a, Napoli, Girard, ca. 1820

##### **Scritti critici e letterari**

*Principj elementari di musica*, Milano, 1809

*Primi elementi di canto con 12 ariette*, Milano, 1809

*Trattato d'armonia e d'accompagnamento*, Milano, 1813

*Corso di modulazioni classificate a 4 e più parti*, Milano, 1814?

*Dialoghi sul trattato d'armonia*, Milano, 1814

*Osservazioni sul temperamento proprio degli'istromenti stabili dirette agli accordatori di clavicembalo e organo*, Milano, 1816 [variante: *Osservazioni sul temperamento proprio degli'istromenti stabili dirette agli accordatori di pianoforte ed organo*]

*I. Scale e salti per il solfeggio, II. Preparazione al canto ed ariette*, Milano, 1816

*L'allievo al clavicembalo*, Milano, 1819

*Elementi per il contrabbasso con nuova maniera di digitare*, Milano, 1823 [variante: *Elementi di contrabbasso ...*]

*Il maestro di composizione, ossia seguito del Trattato d'armonia*, libri 3, Milano, 1832 (post.) [variante: *... seguito al Trattato d'armonia*, Milano, 1833]

*Disinganno sulle osservazioni fatte sul temperamento proprio degli istromenti stabili*, Milano, 1833



*Elementi di contrappunto*, Firenze, 1836

*Primi insegnamenti di viola, e primi esercizj d'Arco per il violino*

*Transunto dei principi elementari di musica e breve metodo per Flauto, Pianoforte e Fagotto*

*Breve metodo per clarinetto*

*Breve metodo per ophicleide*

#### **Bibliografia critica**

[bibliografia parzialmente in comune con gli altri membri della stessa famiglia]

G. Bertini, *Dizionario storico-critico degli scrittori di musica*, Palermo, 1814

*Verzeichniss sammtlicher Compositionen nebst einer kurzen Biographie des Herrn Bonifacio Asioli*, "AMZ", 22 (1820), pp. 667-670

A. Coli, *Vita di Bonifazio Asioli da Correggio*, Milano, 1834

I. Saccozzi, *Di Bonifazio Asioli, Notizie biografiche e letterarie in continuazione della Biblioteca Modenese del cavalier abate G.o Tiraboschi*, II (Reggio dell'Emilia, 1834) [incl. lettere e le *Riflessioni sopra l'opera del Signor di Momignì intitolata "La sola e vera teorica della musica"* di Asioli]

G. Saccozzi, *Di Bonifazio, Luigi e G. Asioli*, Reggio Emilia, 1835

O. Chilesotti, *I nostri maestri del passato*, Milano, 1882

G. Melzi, *Cenni storici sul Conservatorio di Milano*, Milano, 1890

R. Finzi, *Asioli*, Correggio, 1930

G. Roncaglia, *B. Asioli*, "Atti e Memorie della Deputazione di storia patria per le antiche province modenesi", Modena, 1956

R. Nielsen [Nielson], biografia in DBI sub voce "Asioli, Luigi"

R. Finzi, *Celebrazioni del musicista B. Asioli nel secondo centenario della nascita*, Reggio Emilia, 1969

C. Gallico, *B. Asioli musicista e didatta*, Correggio, 1970

A. Zecca-Laterza, *B. Asioli, maestro e direttore della Real scuola di musica*, "Chigiana", n. 6-7, 1971

M. Gallarani, introd. all'ediz. di B. Asioli, *Sinfonia a grand'orchestra (Milano 1801)*, Cremona, 1973

A. Basso, *Storia del Teatro Regio di Torino*, vol. II: *Il Teatro della città*, Torino, 1976

C. Gallico, *Scena nel "Saul"*, in *Il melodramma italiano dell'ottocento. Studi e ricerche per M. Mila*, Torino, 1977

#### **6. ADRIANO BANCHIERI (Bologna, 03/09/1568 – ivi, 1634)**

Versatile musicista e teorico, vissuto in un periodo di profonde mutazioni stilistiche e tecniche, fu sempre un propugnatore della sperimentazione e dell'innovazione. Monaco benedettino, ricoprì l'incarico di organista in diversi conventi del centro Italia; dal 1608 fu stabilmente a Bologna, dove, tra l'altro, fondò nel '15 l'Accademia de' Floridi, destinata ad essere ricostituita poi da altri come Accademia de' Filomusi. In essa Banchieri prese il nome - programmatico - di *Dissonante*. La forte curiosità e vivacità intellettuale lo portò a seguire attività diverse: non fu solo compositore o strumentista, bensì anche teorico, insegnante, organizzatore di manifestazioni, inventore di strumenti (egli stesso afferma di aver ideato l'archipitarrone), commediografo.

In ambito strettamente musicale Banchieri si trovò a scegliere, proprio sul finire del secolo XVI, le nuove correnti vicine al monodismo, e fece prova di queste tendenze nell'ambito della musica sacra, anche di quella poliorale. Meno innovatore fu, invece, nella musica profana, dove non tentò di applicare il modello scenico fiorentino o ferrarese, ma si limitò a ripercorrere la già nota strada del madrigale drammatico. Banchieri, da perfetto erudito, affiancò alla ricca attività musicale anche un'interessante produzione letteraria - che mascherava sotto lo pseudonimo di Camillo Scaligeri della Fratta -: le sue dense commedie seguono l'uso cinquecentesco della ridondanza dell'intreccio, ed aggiungono il virtuosismo barocco della molteplicità dei dialetti.



### Testi lemmatizzati

*Cartella musicale nel canto figurato, fermo, e contrapunto* del. P.D. Adriano Banchieri bolognese monaco olivetano. Novamente in questa terza impressione ridotta dall'antica alla moderna pratica, Venezia, Giacomo Vincenti, 1614  
*La Banchierina, ovvero cartella picciola del canto figurato* di D. Adriano Banchieri, abate ulivetano benemerito. Opera utilissima agli figliuoli per acquistare il nome di sicuro cantore. Novamente in questa V impressione, ridotta dall'antico al moderno stile, Venezia, Alessandro Vicenti, 1623

### Scritti critici e letterari

*Cartella overo Regole utilissime à quelli che desiderano imparare il Canto Figurato*, Venezia, 1601  
*L'organo Suonarino ... entro il quale si pratica quanto occorrer suole à gli Suonatori d'Organo, per alternar Corista à gli Canti fe»Rivista musicale italiana»lano, in tutte le feste & solennità dell'anno op. 13*, Venezia, 1605  
*Conclusioni nel suono dell'organo ... op. 20*, Bologna, 1609 (forse già pubblicata a Lucca, 1591, e - in latino - a Siena, 1608)  
*La Mano et Documenti sicuri d'autori gravi op. 25*, Milano, 1611  
*Cartellina del canto fermo gregoriano*, Bologna, 1614  
*Prima (Seconda, Terza, Quarta) parte del primo libro al direttorio monastico di canto fermo, per uso particolare della Congregazione Olivetana*, Bologna, 1615  
*Cantorino utile a novizzi, e chierici secolari e regolari, principianti del canto fermo alla romana, raccolto da manuscritti, libri choral, tradizioni, et autorità di musici antichi ...*, Bologna, 1622  
*Il principiante fanciullo a 2 v. che sotto la disciplina d'autori illustri impare solfizzare note e mutazioni e parole solo & asuefar l'orecchio in compagnia op. 46*, Venezia, 1625  
*Lettere armoniche ... intrecciate in sei capi di dedicatione, raguaglio, congratulatione, buone feste, ringraziamento, piacevolezza*, Bologna, 1628 (ristampa modificata con il tit.: *Lettere scritte à diversi patroni e amici ...*, Bologna, 1630)

### Bibliografia critica

A. Banchieri, *Opera omnia*, in AMIB, Mon. Bon. 12 (I, 2 – 1963; G. Vecchi)  
G. Gaspari, *Memorie biografiche e bibliografiche sui musicisti bolognesi del XVI sec.: Adriano Banchieri*, "Atti e memorie delle regie deputazioni di storia patria per le provincie dell'Emilia", Modena, 1877  
F. Vatielli, *Il madrigale drammatico e Adriano Banchieri*, in *Arte e vita musicale a Bologna*, Bologna, 1927  
A. Einstein, *Italian madrigal*, 3 voll., Princeton, 1949  
F. Mompellio, *Un grillesco capriccio di Adriano Banchieri*, "Rivista musicale italiana", 1953  
E. Capaccioli, *Precisazioni biografiche su Adriano Banchieri*, "Rivista musicale italiana", 1954  
R. Allorto, *Adriano Banchieri: dalla "Prudenza" alla "Saviezza giovanile"*, in *Collectanea historiae musicae*, II, Firenze, 1956  
E. Capaccioli, *Adriano Banchieri. Contributo biografico e bibliografico*, "Musica sacra", 1960  
O. Mischiati, voce biografica in DBI  
D. T. Kelly, *The instrumental ensemble fantasias of Adriano Banchieri*, 2 voll., Diss., Florida state University, 1962  
H.-J. Wilbert, *Die Messen des Adriano Banchieri*, Diss., Mainz, 1968  
G. Vecchi, *Una seduta dei Filomusi a Bologna e il "Virtuoso ritrovo accademico" di Adriano Banchieri (1626), "Chigiana"*, 1968  
C. Delfrato, *Vecchio e nuovo dei madrigali di Adriano Banchieri*, in *C. Monteverdi e il suo tempo*, a c. R. Monterosso, Venezia-Mantova-Cremona, 1969  
G. Vecchi, *L'opera didattico-teorica di Adriano Banchieri*, ibid.  
A. Cavicchi, *Elaborazione e struttura nella "Pazzia senile" di Adriano Banchieri*, in *Annuario 1965-70 del Conservatorio G. B. Martini di Bologna*, Bologna, 1971  
O. Mischiati, *Adriano Banchieri (1568-1634). Profilo biografico e bibliografico delle opere*, ibid.  
H.-J. Wilbert, *Le messe polifoniche di Adriano Banchieri*, ibid.  
W. S. May, *Adriano Banchieri: Late sacred motets: the "Seconda Prattica" in sacred music*, Diss. Univ. of Tulane, 1975  
A. Wernli, *Studien zum literarischen und musikalischen Werk Adriano Banchieris*, Bern-Stuttgart, 1981  
L. R. Garrett, *The contributions of Adriano Banchieri*, "The organ yearbook", 1982

## 7. LODOVICO BARBIERI (Vicenza, 24/06/1719 – ivi, 19/09/1791)

Studioso a Padova di grammatica e retorica, quindi di filosofia, dopo un primo periodo di apprendistato in quella città tornò alla natia Vicenza dal 1744. All'interno della sua produzione letteraria, che comprende trattati filosofici e scientifici su vari argomenti, si segnala in particolare



uno studio pubblicato nel 1788 sul rapporto tra suoni e colori, nella quale effettua un'analisi dei "suoni vocalici".

#### **Testi lemmatizzati**

*Deposito di pensieri utili alle scienze teoriche e pratiche ...*, Vicenza, Vendramin Mosca, 1780

#### **Scritti critici e letterari**

*Nuova scoperta e dichiarazione della vera corrispondenza ed analogia del colorito co' suoni chiamati vocali e del chiaro scuro co' tuoni musici con la espressione de' caratteri di varij linguaggi*, Vicenza, 1788

*altri testi di varie discipline*

#### **Bibliografia critica**

G. Gasparella, Gli scrittori vicentini dei secoli XVIII e XIX, in "Miscellanea di storia veneta", 1905-08.

### **8. GIOVANNI MARIA BARDI (Firenze, 05/02/1534 – Roma, sett. 1612)**

Celebre letterato vissuto a Firenze, e poi a Roma, nell'intensa stagione in cui maturavano fermenti e innovazioni nella musica e nel teatro fiorentini. Fu l'animatore, se non addirittura il fondatore, dalla metà degli anni Settanta fino all'inizio dei Novanta della cosiddetta Camerata Fiorentina (o, appunto, de' Bardi), sorta di cenacolo di studiosi, musicisti e poeti, dalla cui costante attività culturale scaturirono alcuni innovativi prodotti letterari e scenici. Bardi non si limitò a svolgere un ruolo di mecenate o erudito, ma si cimentò personalmente in composizioni letterarie e musicali, in occasione dei festeggiamenti per nozze principesche tenutisi a più riprese negli anni Ottanta. Nell'84, ad esempio, Bardi compose la musica di un madrigale per le nozze tra Vincenzo Gonzaga e Eleonora de' Medici. Nell'86 intervenne in modo più sostanzioso alle celebrazioni per il matrimonio tra Cesare d'Este e Virginia Medici scrivendo la commedia *L'amico fido*, e partecipando alla realizzazione dei relativi intermedi. Per le più fastose nozze di Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena (1589) progettò tutti gli intermedi che accompagnarono la commedia della *Pellegrina* di Bargagli. Fu questo però anche l'ultimo grande evento culturale fiorentino che lo vide effettivamente protagonista: i consueti avvicendamenti nei ruoli di maggior prestigio nella corte lo sospinsero un po' a lato della cerchia più strettamente legata all'*entourage* granducale. Bardi preferì quindi trasferirsi a Roma dal 1592, dove, ricoprì probabilmente autorevoli incarichi presso Clemente VIII. Alla morte di questi, avvenuta nel 1605, tornò in Firenze.

Esprime nitidamente i propri ideali culturali neoplatonici nel *Discorso mandato... a G. Caccini* (redatto probabilmente tra il '78 ed il '79): la musica viene intesa nel modo più strettamente platonico di armonia universale; viene rivendicato alla melopea greca - e quindi alla forma monodica - un primato sia storico che etico; il testo letterario assume ad un ruolo preponderante, e la musica deve necessariamente essere ad esso subordinata. Nonostante questa radicata adesione al classicismo, Bardi non respinge totalmente la tecnica del contrappunto, ma prefigura un passaggio graduale dal vecchio al nuovo stile, così come poi sul finire del secolo, e primi anni del Seicento, sarà realizzato dalle musiche di Giulio Caccini.

#### **Testi lemmatizzati**

*Discorso mandato da Giovanni de' Bardi a Giulio Caccini detto Romano sopra la Musica antica, e il cantar bene*, ca. 1578

#### **Scritti critici e letterari**

*numerosi opere di argomento letterario*

*Discorso mandato ... a G. Caccini sopra la musica antica e'l cantar bene*, in G. B. Doni, *Lyra Barberina*, Firenze, 1763



#### Bibliografia critica

- G. Gasperini, *Giovanni Bardi de' conti di Vernio*, "La rinascita musicale", Parma, 1910  
H. Martin, *La Camerata du Conte Bardi*, "Revue de musicologie", 1932  
Cl. V. Palisca, *G. Mei (1519-94). Letters on ancient and modern music to V. Galilei and Giovanni Bardi*, Roma, 1960  
L. Pannella, voce biografica in DBI  
N. Pirrotta, *Li due Orfei, da Poliziano a Monteverdi*, Torino, 1969  
F. Testi, *La musica italiana nel Seicento*, I, Milano, 1970  
Cl. V. Palisca, *The Camerata Fiorentina, a Reappraisal*, "Studi musicali", 1972  
E. Ferrari Barassi, in *Storia dell'opera*, dir. A. Basso, vol. I/1, Torino, 1977

### 9. GIOVANNI BASSANO (Venezia, 2. metà XVI – ago. o set. 1617)

Il Bassano, noto come virtuoso cornettista e compositore, trascorse probabilmente la sua vita, o comunque esercitò prevalentemente l'attività, a Venezia, nella seconda metà del XVI secolo. Poco sappiamo della sua biografia, se non alcune notizie circa le tappe della carriera come musicista alle dipendenze della Serenissima e del Seminario cittadino. Fu compositore di musica vocale, ma fu soprattutto noto per l'abilità nel variare ed abbellire – con trilli o gruppetti – composizioni altrui: l'ornamentazione così come da lui strutturata non incide mai sul contrappunto originario, che viene sempre rispettato in modo rigoroso. Questo stile influenzò sicuramente i successivi compositori della scuola veneziana, tra i quali, ad esempio, Giovanni Gabrieli.

Al Bassano si deve forse l'invenzione dello strumento ad ancia doppia detto *bassanello*, che si venne diffondendo per un certo periodo a cavallo dei due secoli. L'attribuzione al nostro musicista è acquisita dalla tradizione, ma non esistono in realtà prove positive circa la paternità dello strumento (di cui, oltretutto, non ci sono pervenuti esemplari), se non quella, induttiva, della derivazione onomastica.

#### Testi lemmatizzati

*Ricerche, passaggi e cadenze per potersi esercitar nel diminuir terminatamente con ogni sorte d'istromento, e anco diversi passaggi per la semplice voce. Di Giovanni Bassano, musico dell'illustrissima Signoria di Venezia, novamente composte, e date in luce*, Giacomo Vincenti e Riccardo Amadino, Venezia 1585

#### Scritti critici e letterari

#### Bibliografia critica

- E. T. Ferand, *Die Motetti, Madrigali et Canzoni Francese... des Giovanni Bassano*, in *Festschrift H. Osthoff*, Tutzing, 1961  
S. Dalla Libera, *Cronologia musicale della basilica di S. Marco in Venezia*, "Musica sacra", Milano, 1961  
E. Selfridge-Field, *Bassano and the orchestra of St. Mark's*, "Early music", 1976

### 10. GEMMA BELLINCIONI (Como, 18/08/1864 – Roccabelvedere (Na), 23/04/1950)

Soprano dal forte temperamento drammatico, esordì nel 1879, affermandosi qualche anno dopo nella *Traviata*. Fu celebre in particolare per alcune interpretazioni di melodrammi di Mascagni (fu la prima a ricoprire il ruolo di Santuzza in *Cavalleria rusticana*), Giordano, Puccini. Dal 1911, lasciata la carriera teatrale, si dedicò con molta fortuna all'insegnamento sia all'estero che in Italia:



iniziò a Berlino – ed è di questo periodo la stesura del suo metodo di canto trilingue -, per andare poi a Roma (due anni al Conservatorio di S. Cecilia). Dopo un periodo di pausa durante il quale si dedicò alla gestione di una casa di produzione cinematografica (fu, tra l'altro, anche attrice), riprese l'insegnamento del canto, dal 1930, a Vienna, Siena e Napoli.

#### **Testi lemmatizzati**

*Scuola di canto. Gesangschule, Vocal Method. Ecole de Chant*, Paris – Berlin, Adolph Fürstner, 1912

#### **Scritti critici e letterari**

*Scuola di canto*, Parigi, 1912

*Io e il palcoscenico. Trenta e un anno di vita artistica*, Milano, 1920

#### **Bibliografia critica**

G. B. Baccioni, *Gemma Bellincioni*, Palermo, 1902

B. Stagno-Bellincioni, *Roberto Stagno e Gemma Bellincioni intimi*, Firenze, 1943

E. Gara, *Gemma Bellincioni*, "La Scala", 1953

F. Candida, *Perché Gemma fece epoca*, ivi, 1957

A. Mattera, voce biografica in DBI

R. Celletti, *Le grandi voci*, Roma, 1964

*Gemma Bellincioni*, a cura di J.B.Richards, "The record collector", 1966 e 1969

### **11. ANTONIO BENELLI (Forlì, 05/09/1771 – Börnichau, Sassonia 16/08/1830)**

Tenore, musicista e critico musicale, studiò ed esordì in teatro nella sua città natale (ma probabilmente era stato anche allievo dal padre Mattei a Bologna), per poi proseguire la carriera e gli studi di perfezionamento a Napoli. Nel 1796 riscosse un notevole successo al S. Carlo che gli consentì un deciso salto di qualità nella carriera, dato che Ferdinando I decise di assumerlo tra i musicisti della propria cappella. Nel 1798 fece eseguire al Teatro dei Fiorentini una propria composizione, la *Partenope*; quindi, preferì abbandonare Napoli per tentare una carriera di respiro europeo: fu scritturato a Londra e poi a Dresda dove stazionò per più di vent'anni, dal 1801 al 1823, come virtuoso e primo tenore di corte. Su suggerimento di Spontini si spostò successivamente a Berlino, dove fu insegnante alla scuola del Teatro Reale: in questi anni elaborò le *Bemerkungen über die Stimme*, che vennero pubblicate a Lipsia nel 1824. Proprio a Lipsia Benelli aveva infatti iniziato anche una collaborazione – destinata a protrarsi qualche anno - come critico musicale alla *Allgemeine musikalische Zeitung*. Tale attività si concluse però piuttosto burrascosamente a séguito di alcuni suoi articoli piuttosto discussi, apparsi nel 1828, sull'*Olympie* di Spontini. Il licenziamento che ne derivò lo costrinse a tornare a Dresda, dove peraltro non riuscì più a recuperare la posizione di prestigio che vi aveva ricoperto negli anni precedenti.

#### **Testi lemmatizzati**

*Regole per il canto figurato o siano precetti ragionati per apprendere i principi di musica [...]. Parte 1a e 2a*, Dresden – Leipzig, Breitkopf & Härtel, [1814]

#### **Scritti critici e letterari**

*Regole per il canto figurato o siano precetti ragionati per apprendere i principj di musica con esercizi, lezioni et infine solfeggi per imparare a cantare*, Dresden, 1814

#### **Bibliografia critica**

[insieme a Benelli Giovanni Battista]

A. Mambelli, *Musica e teatro in Forlì nel sec. XVIII*, Forlì, 1933

U. Prota-Giurleo, voce biografica in DBI



## 12. BARTOLOMEO BISMANTOVA (Reggio Emilia, ante 1675 – Ferrara?, post 1694)

Pochi sono i dettagli biografici pervenuti per questo musicista e compositore, della cui attività professionale, che sembra essersi svolta prevalentemente nell'area emiliana, rimangono tracce nel corso degli ultimi decenni del Seicento. Fu in contatto con potenti mecenati – gli Este –, anche se ignoriamo quanto questa protezione abbia poi effettivamente influito sul procedere della sua carriera o sull'acquisizione di un prestigio diffuso. Attualmente la conoscenza della produzione didattica di Bismantova si limita quasi esclusivamente al *Compendio musicale*, un metodo per l'apprendimento della tecnica vocale e strumentale che è rimasto inedito sino ai giorni nostri, sebbene in tempi relativamente recenti sia stato oggetto di qualche studio specifico (riproduzione facsimilare del manoscritto, con introduzione di Marcello Castellani: Firenze, S.P.E.S., 1978; ristampata anche nel 1983).

La composizione del *Compendio* si colloca intorno a ridosso del 1677, anche se svariati anni più tardi – forse nel 1694 – fu effettuata l'aggiunta di una sezione, come si afferma esplicitamente in un'annotazione presente sull'unico esemplare manoscritto conosciuto. L'opera venne dedicata all'abate Ferrante Bentivoglio, e grazie all'interessamento di questo patrono avrebbe anche dovuto essere data alle stampe, a riprova dell'attenzione che doveva aver suscitato nella cerchia degli specialisti. In realtà, la morte del Bentivoglio pare abbia impedito il compimento di questo progetto, secondo quanto asserito da una nota presente sul testo e firmata dall'autore medesimo. Sebbene l'impianto generale del trattato non presenti sostanziali innovazioni teoriche o metodologiche, l'aspetto tecnico e applicativo delle osservazioni costituisce una pregevole fonte storica, dato che ci sono giunte pochissime altre testimonianze sulla prassi esecutiva degli strumenti a fiato in quel medesimo torno di anni. La materia viene suddivisa in capitoli ("Regole"), a loro volta ripartiti in brevi paragrafi: dopo i primi due dedicati al canto figurato ed al canto fermo, si accenna prima alle norme contrappuntistiche, quindi a quelle per la realizzazione del basso continuo, e infine a quelle per la prassi esecutiva di fiati, archi e tastiere.

E' possibile che l'opera dovesse avere – o abbia avuto effettivamente – un più ampio corredo normativo, in quanto sulla copia tramandataci (conservata alla Biblioteca municipale Panizzi di Reggio Emilia) è presente la dicitura "*libro principale*", frase che fa supporre l'esistenza o la progettazione di ulteriori sezioni. Si deve notare, inoltre, che nella già ricordata nota di p. [4] si fa menzione di un'aggiunta contenente regole per oboe che invece non risulta nella versione testuale sopravvissuta: non si può escludere perciò né che l'asserzione sia semplicemente errata (tuttavia la frase è seguita dalla formula "Così è Jo Frà Bartolomeo Bismantoua Seruita aff:º", che le conferisce particolare autorevolezza) né che l'esemplare contenga una versione incompleta dell'opera. Una *Regola generale per suonare l'oboe*, peraltro, fu effettivamente scritta dal Bismantova, e da lui pubblicata in appendice al secondo libro dei *Duetti a due trombe* (1688-1689). La scarsità di testi contemporanei dedicati alla materia rende tale *Regola* una fonte preziosa – la prima, oltretutto, del barocco – per lo studio dell'esecuzione, in specie se consideriamo il fatto che la prescritta digitazione venne redatta in forma particolarmente sviluppata.

## 13. VIRGINIA BOCCABADATI CARIGNANI (? , 29/04/1828 – Torino, 06/08/1922)

Figlia e sorella di cantanti, esordì come soprano nel 1847 a Palermo nella *Linda di Chamounix* di Donizetti, e svolse una brillante carriera che la portò a ricoprire prevalentemente ruoli lirico-leggeri,



ma ad emergere anche nel repertorio più drammatico, ad esempio in *Traviata*. Divenne quindi maestra di canto al Liceo Rossini di Pesaro, dove, era stata chiamata da Pedrotti.

#### **Testi lemmatizzati**

*Osservazioni pratiche per lo studio del bel canto*, Pesaro, Stab. tipo-litografico Federici, 1893

#### **Scritti critici e letterari**

i.c.s.

#### **Bibliografia critica**

[insieme alle altre cantanti della famiglia]

A. Cametti, *Donizetti a Roma*, Torino, 1907

G. Cauda, *La scomparsa di una diva del bel canto: Virginia Boccabadati*, "La donna", 1922

R. Celletti, in *Enc. Spett.*

### **14. SEVERO BONINI (Firenze, 23/12/1582 – ivi, 05/12/1663)**

Monaco vallombrosano, ebbe modo durante la permanenza al monastero di S. Trinita a Firenze di essere allievo del Caccini – la cui impronta sullo stile compositivo del Bonini fu immediata –, di pubblicare la prima raccolta di *Madrigali* (1607), e di essere accolto nella prestigiosa Accademia degli Elevati. Dopo un lungo periodo passato a Forlì, come organista presso la cattedrale, tornò stabilmente a Firenze dal 1640, ricoprendo l'incarico di maestro di cappella e poi di organista. Lo stile compositivo adottato fu chiaramente quello monodico mutuato dai musicisti della cerchia dei Bardi, che egli cercò naturalmente in parte di modernizzare. Anche nelle opere sacre le forme polifoniche utilizzate sono di estrema semplicità. Per il tentativo di caratterizzazione psicologica del personaggio viene ricordata la sua musica del 1613 sul *Lamento di Arianna*, tratto dal testo del Rinuccini. Il trattato *Discorsi e regole* – il cui vastissimo titolo completo testimonia una ricca esposizione tutta barocca degli argomenti che sarebbero stati affrontati al suo interno – elaborato negli anni Quaranta del Seicento, rimase purtroppo manoscritto (attualmente è conservato nella fiorentina Biblioteca Riccardiana). Si segnala ancora oggi – oltre che per il substrato critico ed estetico propugnate dal suo autore – come pregevole fonte storica sui musicisti fiorentini dell'epoca.

#### **Testi lemmatizzati**

*Prima parte de' discorsi e regole sopra la musica di Don Severo Bonini monaco vallombrosano da Firenze dove, si mostra, ch'avanti il diluvio universale, Juba figliolo di Ada fu inventor della musica, e non Jubal fabbro della stirpe di Caino secondo il testo della sacra Genesi. Che la non è buffoneria, come stimano gl'ignoranti e i capricciosi, ma scienza propriamente divina che non si devono vergognare le persone nobili in compagnia di cantori vili e mercenari cantare le divine lodi nella Chiesa d'Iddio. Che le parole, che si cantono devono essere oneste, con un galateo per li cantori viziati e scorretti e con riprensioni alli religiosi che si travestono sulle scene pubbliche de secolari per cantare che solo Mosè è stato il primo poeta, e cantore, e non Orfeo, Lino e Mesue. Chi è stato quello, che abbia nobilitato, e fiorito di mille vaghezze il canto di canzoni, madrigali, sonetti e quadernari a voce sola, e il canto recitativo. E che la moderna musica, è più perfetta dell'antica, annullandosi tutti quelli effetti, e miracoloni lasciati scritti da gli antichi, e moderni autori come tante favole, [?] e come effetti d'arte magica.*

#### **Scritti critici e letterari**

*Discorsi e regole sopra la musica e il contrappunto* (ca. 1640), ms., Firenze, Biblioteca Riccardiana

#### **Bibliografia critica**

A. de La Fage, *Essais de diptérogaphie musicale*, Paris, 1864

T. Sala, *Dizionario storico-biografico di scrittori, letterati ed artisti dell'Ordine di Vallombrosa*, Firenze, 1929-1936

L. Galleni Luisi, *Il "Lamento d'Arianna" di Severo Bonini (1613)*, in *C. Monteverdi e il suo tempo*, a cura di R. Monterosso, Venezia-Mantova-Cremona, 1969



- L. Galleni Luisi, *Discorsi e regole sopra la musica di Severo Bonini*, Cremona, 1975  
 L. Galleni Luisi, voce biografica in DBI  
 M. Bonino, *Don Severo Bonini: his Discorsi e regole*, Diss., Univ. of Southern California, 1971  
 M. Bonino, voce biografica in Grove 1980

### **15. ERCOLE BOTTRIGARI (Bologna, ca. 24/08/1531 – S. Alberto di Piano (Bo), 30/09/1612)**

Intellettuale di grande attività e curiosità culturale, si giovò di ampi studi che compresero, oltre la musica, anche il diritto, la matematica, l'astronomia, l'architettura. Sin da ragazzo si dedicò al canto e all'apprendimento della tecnica di vari strumenti musicali, anche se l'aspetto pratico di quest'arte non costituì mai il suo interesse predominante; preferì piuttosto, negli anni più maturi, approfondire le tematiche storiche e teoriche della disciplina. Frequentò per una decina d'anni la corte ferrarese di Alfonso II, tra il 1575 ed il 1586, e vi conobbe Torquato Tasso. In Bologna si stabilì definitivamente dall'87, e si legò di grande amicizia con Annibale Meloni, decano dei musicisti. Al fatto che Bottrigari abbia consentito a Meloni di attribuirsi la paternità della propria opera *Il desiderio* (pubblicata peraltro con lo pseudonimo di Alemanno Benelli) si dovette l'insorgere di una complessa vicenda polemica che lo oppose per molti anni al musicologo Giovanni Maria Artusi. Quest'ultimo aveva infatti, alla morte del Meloni - e con il parere favorevole della vedova di questi -, utilizzato parte dei materiali bibliografici trovati nella casa di Meloni stesso, rielaborandoli nella propria opera *l'Artusi*, del 1600. Sembra che tra le carte di Meloni vi fossero in realtà anche gli appunti di Bottrigari, che rivendicò la paternità dei concetti espressi nell'opera. I due trattatisti si fronteggiarono senza esclusione di colpi almeno sino al 1604, con una serie di scritti in risposta l'uno dell'altro (non tutti peraltro pubblicati o pervenutici) in un contrasto così acceso da coinvolgere persino l'autorità giudiziaria.

Al grande interesse di Bottrigari per la cultura classica si devono gli studi sulla musica e la matematica dei greci: a lui si debbono, probabilmente, la prima trascrizione di un passo musicale greco (nel *Melone*, del 1602), e forse anche la prima trattazione di paleografia musicale (nel *Trimerone*, del medesimo anno; questo testo rimase però inedito). Un'erudizione di tale livello gli valse l'ammirazione, successivamente, di padre Martini e del Doni. I suoi interessi di umanista lo spinsero anche alla composizione letteraria (scrisse, ad esempio, la commedia *Il mercatante*); ma aveva avuto modo di sperimentare persino il ruolo dell'editore illuminato, quando, a soli quindici anni, si era cimentato - grazie alle sovvenzioni paterne - in un'impresa tipografica allocata nel palazzo di famiglia, e grazie alla quale produsse circa una decina di edizioni.

#### **Testi lemmatizzati**

- Il desiderio ovvero de' concerti di vari strumenti musicali*, Venezia, Amadino, 1594  
*Il melone discorso armonico del M. Ill. sig. cavaliere Hercole Bottrigaro, e il melone secondo, considerazioni musicali del medesimo sopra un discorso di M. Gandolfo Sigonio intorno a madrigali, e a libri dell'antica musica ridotta alla moderna pratica di D. Nicola Vincentino. E nel fine esso discorso del Sigonio*, Ferrara, Vittorio Banderale, 1602

#### **Scritti critici e letterari**

##### stampati

- Il Patricio ovvero dei Tetracordi armonici di Aristosseno*, Bologna, 1593  
*Il desiderio ovvero de' Concerti di varij strumenti musicali. Dialogo di Alemanno Benelli*, Venezia, 1594  
*Il Melone, discorso armonico, et il Melone secondo, considerazioni musicali sopra un discorso di M. Gandolfo Sigonio...*, Ferrara, 1602

##### manoscritti

- La Mascara, ovvero della fabbrica de' teatri ...*, 1598  
*Il Trimerone de' fondamenti armonici, ovvero lo essercizio musicale, dialoghi ...*, 1602



#### Bibliografia critica

- O. Mazzoni Toselli, *T. Tasso scolaro in Bologna e cenni su la vita del cav. Ercole Bottrigari*, in *Almanacco statistico bolognese per l'anno 1838*, Bologna, 1838  
E. Bottrigari, *Notizie biografiche intorno agli studi ed alla vita del cavaliere Ercole Bottrigari*, Bologna, 1842  
G. Gaspari, *Dei musicisti bolognesi al XVI secolo e delle loro opere a stampa*, in *Atti e Memorie della R. Deputazione di storia patria per le province di Romagna*, Bologna, 1876  
U. Sesini, *Studi sull'umanesimo musicale*, I, *Ercole Bottrigari*, "Convivium", 1941 (riedito: Bologna, 1966)  
R. Giazotto, *Il "Patricio" di Ercole Bottrigari dimostrato praticamente da un anonimo cinquecentista*, in *Collectanea historiae musicae*, I, Firenze, 1953  
G. Vecchi, *Primi accenni ad una storia della semeiografia musicale nel "Trimerone" (Giornata III) di Ercole Bottrigari*, in *Memorie e contributi alla musica dal Medioevo all'età moderna offerti a F. Ghisi*, Bologna, 1971  
P. Righini, *A difesa del "Patricio" (nel labirinto della musica greca)*, Padova, 1974  
O. Mischiati, voce biografica in DBI

### 16. GIOVANNI BATTISTA BOVICELLI (Assisi, metà XVI sec. – ivi?, post 1627)

Al culmine di un'intensa carriera di cantore – tenore e sopranista – presso diverse cappelle italiane (Santa Casa di Loreto, Cappella Giulia a Roma, Duomo di Milano, S. Rufino ad Assisi), avendo goduto per alcuni anni della protezione del cardinal Sirleto prima e del Borromeo poi, raggiunto anche dall'invito del duca di Mantova per la cappella di corte, Bovicelli lasciò alla posterità l'interessante trattato *Regole passaggi di musica, madrigali, e motetti passeggiati...*, del 1594. Quest'opera, pubblicata a Venezia dal Vincenti su commissione degli eredi Tini, costituisce uno dei più antichi metodi di canto, e la sua analisi rivela perciò dati di notevole importanza per la storia della musica vocale. Il testo ci è giunto attraverso due esemplari, conservati uno a Bologna – completo – e uno a Parigi – lievemente lacunoso. Queste copie hanno consentito agli studiosi di allestire in anni vicini a noi due ristampe anastatiche la cui diffusione (la prima nel 1957 a cura di N. Bridgman, nella collana Bärenreiter dei *Documenta musicologica*; la seconda nel 1986 preparata da G. Rostirolla per la Società italiana del flauto dolce) ha portato nuovamente alla ribalta l'interesse per questo musicista della cui produzione vocale o strumentale non ci è pervenuto quasi niente.

Bovicelli sembra essere stato il primo assertore della pratica della diminuzione per la voce, stabilendo regole precise e utilizzando termini tecnici destinati a divenire poi usuali (*accento*, *tremolo*, *groppetto*, *passaggio*). L'unico precedente noto, in cui si fosse affrontato il tema della diminuzione vocale, sembra essere stato la *Prattica di musica* dello Zacconi, di cui era stata pubblicata a Venezia la prima parte soltanto due anni avanti il lavoro di Bovicelli. Quest'ultimo, tuttavia, ebbe il merito di incrementare il numero delle ornamentazioni suggerite, introducendo biscrome e ritmi puntati, oltre a fornire norme per una corretta sillabazione.

Il metodo espositivo della materia segue uno schema tradizionale: le *Regole* sono infatti un catalogo di diminuzioni impiantate su diversi intervalli e passaggi, arricchito grazie agli esempi concreti delle voci superiori tratti da composizioni di vari autori italiani e stranieri (due sono del Bovicelli stesso: e si tratta delle sole musiche a lui ascrivibili che ci siano state tramandate). Dal punto di vista strutturale l'opera si suddivide in tre macrosezioni: le precise prescrizioni sulla tecnica ornamentativa, precedute da poche pagine di avvertenze generali, vengono fatte seguire dal succitato elenco sistematico delle diminuzioni per intervalli ascendenti (fino alla sesta) e discendenti (fino alla quinta); conclude l'opera – ma è in realtà la parte quantitativamente più cospicua – il *corpus* degli esempi musicali. L'organicità e la funzionalità dell'esposizione, oltre che, naturalmente, la validità del contenuto prescrittivo, resero più incisiva l'influenza che Bovicelli



ebbe su alcuni teorici del Seicento, in particolare il Praetorius e più tardi lo Herbst, sebbene altri musicisti italiani, come il Caccini, fossero propensi a condividere solo in parte uno stile vocale così ricco di ornamentazione.

#### **17. ANTONIO BRUNELLI (S. Croce sull'Arno (Fi), ca. 1575 – Pisa, ca. 1630)**

Musicista toscano, svolse la prima fase del suo apprendistato tecnico a Roma, dove studiò dal 1591 con Nanino. Dai primi del nuovo secolo tornò in Toscana, e qui ebbe modo di svolgere tutta la sua vita artistica e lavorativa: fu infatti compositore, organista e maestro di cappella in varie sedi. Particolarmente produttivo per il suo approfondimento culturale e tecnico fu il periodo alla corte granducale di Firenze, presso Cosimo II, dove rimase per tre anni, dal 1614 al 1616: ivi si legò di stretta amicizia con Giulio Caccini, e collaborò con Jacopo Peri. Naturalmente tali frequentazioni non poterono non influire sulla sua produzione musicale, che inizialmente era stata di chiara ascendenza romana, dunque con una forte marca contrappuntistica. Anche nelle sue opere teoriche sostiene prevalentemente la supremazia del genere polifonico, riportando a corredo un'ampia esemplificazione dei maggiori classici cinquecenteschi, e non dando soverchia importanza alla corrente monodista. Tuttavia, sia le *Regole utilissime* che le *Regole et dichiarazioni* contengono delle aperture verso il nuovo stile, che dopo i contatti con l'area fiorentina diventerà anche per lui di uso frequente: le numerose opere monodiche costituiscono in effetti anche la sua produzione più conosciuta. Negli ultimi anni di lavoro – svoltisi a Pisa, dove, si insediò dal 1617, come maestro di cappella – si riaccostò alla pratica polifonica e alla musica sacra, senza trascurare peraltro un intenso e fruttuoso impegno didattico.

##### **Testi lemmatizzati**

*Regole utilissime per li scolari che desiderano imparare a cantare sopra la pratica della musica, Con la dichiarazione de' tempi, proporzioni e altri accidenti, che ordinariamente s'usano, non solo per imparar a cantarli, ma ancora a segnarli nelle composizioni*, Firenze, Voltmar Timan, 1606

##### **Scritti critici e letterari**

*Regole utilissime per li scolari che desiderano imparare a cantare*, Firenze, Timan, 1606

*Regole et dichiarazioni sopra la pratica di alcuni contrappunti doppi*, Firenze, 1610

##### **Bibliografia critica**

G. Baini, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di G. P. Palestrina*, Roma, 1828

A. Solerti, *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1637*, Firenze, Bemporad, 1905

E. Schmitz, *Antonio Brunelli als Monodist*, "Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft", 1906/10

P. Nettl, *Eine Sing- und Spielsuite von Antonio Brunelli*, "Zeitschrift fuer Musikwissenschaft", 1919/20

N. Fortune, *Italian secular song from 1600 to 1635*, Cambridge, 1954

J. Racek, *Stilprobleme der italienischer Monodie*, Praga, 1965

P. Aldrich, *Rhythm in seventeenth-century italian monody*, New York, 1966

H. W. Hitchcock, *A new bibliographical source for Caccini*, "Journal of American musicological Society", 1973

F. Bisogni, voce biografica in *MGG suppl.*

F. Bisogni e N. Fortune, voce biografica in *Grove* 1980

P. Gargiulo, *Antonio Brunelli trattatista: le "Regole utilissime" (1606) e le "Regole et dichiarazioni" (1610)*, Tesi di laurea, Università di Pavia, 1982

#### **18. GIULIO CACCINI (Roma, 08/10/1551 – Firenze, ca. 10/12/1618)**

Di famiglia pisana, studiò a Roma come cantore con Giovanni Animuccia alla Cappella Giulia. Dal 1565, notato dall'ambasciatore fiorentino Serristori, venne reclutato alla corte medicea, dove



cantò alle nozze di Francesco de' Medici e Giovanna d'Austria. Fu l'inizio di una carriera tutta incentrata sulle attività musicali promosse dalla corte medicea, che dal 1568 ebbe occasionalmente modo di stipendiarlo, finché nel '79 egli entrò stabilmente nel ruolo dei salariati cortigiani (Caccini era cantante, compositore, virtuoso di lira da braccio). Partecipò alle attività della Compagnia dell'Arcangelo Raffaello, nonché a quelle meno formalizzate della Camerata de' Bardi: Giovanni Bardi ritenne di dedicargli il *Discorso* del '78. Proprio con questo letterato il Caccini si recò a Ferrara, dove ottenne un notevole successo personale, avendo anche l'occasione di entrare in contatto con lo stile musicale di quella corte.

L'avvento a Firenze del granduca Ferdinando coincise con un momento di minor fortuna per Caccini, che infatti troviamo nel '92 a Roma e a Ferrara. Nel '93 venne addirittura licenziato dai Medici, ma non volle abbandonare definitivamente Firenze, nonostante ricevesse offerte di lavoro e committenze da più parti. La sua costanza fu infine premiata quando rientrò al servizio della corte in occasione delle nozze tra Maria de' Medici ed Enrico IV di Francia, per le quali compose la musica del *Rapimento di Cefalo* (perduta, su testo di Chiabrera), oltre a qualche brano da inserire nell'*Euridice* di Peri. I festeggiamenti non ebbero tuttavia il successo sperato, cosa che fornì lo spunto a Caccini, nell'ambito delle polemiche che inevitabilmente ne seguirono, per pubblicare *Le nuove musiche* (luglio 1602). Il compositore rivendica nella celebre prefazione – in cui ignora del tutto i contributi musicali di Peri, che peraltro lo precedette nell'applicazione della riforma monodica al genere teatrale – una priorità nell'elaborazione del nuovo stile vocale (definito un *favellare in armonia*), affermando che la composizione dei brani presentati risale ai decenni Ottanta-Novanta, e dichiarando che le proprie opere circolarono abbondantemente in forma manoscritta – fenomeno di cui ci sono rimaste in effetti ampie testimonianze – prima di approdare alle stampe.

Fu del 1614 la pubblicazione della seconda importante raccolta di monodie, le *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle*, nella cui prefazione vengono ripresi concetti già esposti nell'opera precedente. L'accompagnamento strumentale alle sue canzoni è piuttosto esile, e si limita perlopiù a sottolineare la linea vocale, senza assumere un'autonomia melodica. Lo scopo dichiarato del canto è, sì, quello di commuovere, ma anche quello di deliziare, con l'uso di un'adeguata ornamentazione. In effetti Caccini utilizza alcuni "passaggi" di notevole abilità, ma li inserisce là dove non nuocciano troppo all'intelligibilità della parola o della frase, e quindi prevalentemente sulle sillabe accentate o nella parte finale del verso. L'innovazione di maggior spicco apportata dal compositore – che lui stesso mette in evidenza nella raccolta del '14 – è soprattutto l'aver scelto di stampare per esteso la maggior parte degli abbellimenti proposti, sebbene una parte di essi venga comunque lasciata alla libera improvvisazione e alla valentia dell'esecutore.

#### Testi lemmatizzati

*L'Euridice composta in musica in stile rappresentativo da Giulio Caccini detto Romano*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1600 (prefazione)

*Le nuove musiche di Giulio Caccini detto Romano*, Firenze, Marescotti, 1601

*Nuove musiche e nuova maniera di scriverle. Con due arie particolari per tenore, che ricerchi le corde del basso, di Giulio Caccini di Roma, detto Giulio romano, nelle quali si dimostra, che tal maniera di scrivere con la pratica di essa, si possano apprendere tutte le squisitezze di quest'arte, senza necessità del canto dell'autore: adornate di passaggi, trilli, gruppi, e nuovi affetti per vero esercizio di qualunque voglia professare di cantar solo*, Firenze, Zanobi Pignoni e compagni, 1614

#### Scritti critici e letterari

---

#### Bibliografia critica

N. Pirrotta, voce biografica in Enc. Spett.

C. Casellato, voce biografica in DBI

G. de Bardi, *Discorso mandato... a Giulio Caccini sopra la musica antica e'l cantar bene*, in G. B. Doni, *Lyra Barberina*, ed. A. F. Gori e G. B. Passeri, Firenze, 1763/R



- S. Bonini, *Prima parte de' Discorsi e regole sovra la musica*, ed. ridotta in A. Solerti, *Le origini del melodramma*, Torino, 1903/R, p. 129
- A. Solerti, *Un viaggio in Francia di Giulio Caccini*, "Rivista musicale italiana", 10 (1903), pp. 707-711
- A. Solerti, *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1637*, Firenze, Bemporad, 1905
- A. Ehrichs, *Giulio Caccini*, Leipzig, 1908
- F. Boyer, *Giulio Caccini à la cour d'Henri IV (1604-1605) d'après des lettres inédites*, "Revue musicale", VII/9-11 (1925-6), pp. 241-250
- C. van den Borren, *Le livre de clavier de Vincentius de la Faille (1625)*, in *Mélanges de musicologie offerts à M. Lionel de la Laurencie*, Paris, 1933, pp. 95-96
- F. Boyer, *Les Orsini et les musiciens d'Italie au début du XVIIe siècle*, in *Mélanges de philologie, d'histoire et de littérature offerts à Henri Hauvette*, Paris, 1934, pp. 301-310
- F. Ghisi, *An early seventeenth century ms. with unpublished monodic music by Peri, Giulio Romano and Marco da Gagliano*, "Acta musicologica", 20 (1948), pp. 46-60
- N. Fortune, *Italian secular monody from 1600 to 1635: an introductory survey*, "Musical quarterly", 39 (1953), pp. 171-195
- N. Pirrotta, *Temperaments and tendencies in the Florentine Camerata*, "Musical quarterly", 40 (1954), 169-189 (rist. in *Music and culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque*, Cambridge (MA), 1984, pp. 217-234)
- N. C. Maze, *The printed and manuscript sources of the solo songs of Giulio Caccini*, Diss., Univ. Illinois, 1956
- N. C. Maze, *Tenbury MS. 1018: a key to Caccini's art of embellishment*, "Journal of American musicological society", 9 (1956), pp. 61-63

### 19. ANTONIO CALEGARI (Padova, 1757 – ivi, 1828)

Poca memoria rimane oggi di questo compositore, organista e maestro di canto, appartenente ad una famiglia padovana di musicisti (venne chiamato *seniore* per distinguerlo dal nipote Luigi Antonio Calegari, anch'egli compositore, sebbene non estensore di opere teoriche). I suoi studi e la sua carriera si svolsero quasi esclusivamente in area veneta: a Padova, oltre ad essere stato direttore d'orchestra al Teatro Nuovo almeno tra il 1790 ed il 1796, si dedicò per qualche anno assieme al fratello alla conduzione impresariale nel medesimo teatro. Sembra non avere reale fondamento la notizia che Calegari abbia soggiornato per un certo periodo a Parigi, dove avrebbe goduto della protezione di madame Bonaparte. E' vero, tuttavia, che proprio a questa illustre personalità fu dedicata la traduzione francese (pubblicata due volte a Parigi col titolo di *L'art de composer la musique sans en connaître les éléments*) del suo pratico *Gioco pitagorico musicale*, edito a Venezia nel 1801, e di nuovo a Padova l'anno seguente.

La prolungata attività nell'ambiente del teatro lirico e l'interesse da lui comunque portato alle tecniche della voce furono forse i motivi per cui Calegari, autore di più di un'opera teorica, allestì – quando era ormai divenuto maestro di cappella presso la Basilica del Santo, quindi dopo il 1814 – un breve trattato divulgativo, intitolato *Modi generali del canto premessi alle maniere parziali onde adornare o rifiorire le nude o semplici melodie o cantilene, giusta il metodo di Gaspare Pacchiarotti*. L'opera non fu pubblicata vivente l'autore, bensì qualche anno dopo la sua morte, a Milano, presso l'editore Ricordi, che ritenne il testo di sufficiente rilievo per dedicarlo addirittura a Giuditta Pasta. Lo scritto restituisce un metodo per l'apprendimento dell'ornamentazione la cui origine risale come dichiarato al sopranista Pacchiarotti, amico del Calegari: tuttavia, un manoscritto di contenuto pressoché identico (sebbene di titolo leggermente diverso: *Modi e maniere onde adornare le spogli cantilene*), custodito al Conservatorio di Padova, attribuisce la paternità del lavoro esclusivamente al Calegari, e ne fa risalire la redazione almeno al 1809. In effetti la tecnica illustrata per acquisire l'abilità necessaria ad un così elaborato virtuosismo si colloca meglio agli inizi del secolo che non più avanti di un ventennio, quando ormai tale tecnica appariva sorpassata nel gusto più diffuso.



## 20. GIOVANNI LUCA CONFORTI (Mileto (CZ), ca. 1560 - ?, post 1607)

Si sa poco circa le vicende biografiche del Conforti, sebbene il personaggio fosse assai conosciuto sia a Roma che in altre città italiane negli anni migliori della sua attività di cantore falsettista. Su di lui diversi critici contemporanei, come Giustiniani o Della Valle, fornirono in effetti concordi giudizi positivi. Dell'interessamento suscitato dall'artista nel pubblico colto dell'epoca abbiamo anche una lusinghiera testimonianza scritta dall'ambasciatore mantovano che intese ragguagliare il suo principe sulle doti tecniche e i pregi vocali del Conforti, considerato il miglior falsettista romano. La fase centrale della carriera del musicista, quella su cui sono stati raccolti i più numerosi dettagli, si svolse appunto nell'ambito della Cappella pontificia, negli anni 1580-85: ma da questo prestigioso consesso egli venne espulso forse a seguito di una dura polemica sorta tra il Palestrina ed il gruppo dei cantori. La punizione venne revocata dopo qualche anno, con l'avvento del nuovo pontefice, ed il cantante, che nonostante avesse ricevuto allettanti proposte di lavoro non aveva voluto abbandonare Roma, poté rientrare nell'istituzione cui maggiormente ambiva.

Del 1593, successiva perciò a quel movimentato episodio, è la composizione del trattatello *Breve et facile maniera d'essercitarsi ad ogni scolaro* (pubblicato utilizzando quasi esclusivamente la tecnica calcografica, e presentato con un formato editoriale abbastanza ridotto), in cui si sintetizzano prescrizioni pratiche e note teoriche sull'ornamentazione vocale. Vengono fornite indicazioni per variare gli intervalli, si spiegano le cadenze e si elencano gli abbellimenti, alcuni dei quali cominciano ad assumere una forma più standardizzata rispetto al passato: il groppo, il mezzogroppo, il trillo (quest'ultimo quasi contemporaneamente riportato in auge anche dal Bovicelli, e più avanti utilizzato dal Caccini). Inoltre, si danno consigli su quali siano i passaggi più adatti a specifici intervalli verticali: è evidente come i destinatari di queste indicazioni siano non soltanto cantori ma anche musicisti.

Conforti fu oltre che virtuoso vocalista anche buon compositore: i suoi *Salmi passagiati* - ristampati poi come *Passaggi sopra tutti li salmi* -, di alcuni anni seriori rispetto al trattato, rappresentano degli esempi interessanti di elaborazione ornamentale su un basso così tradizionale come quello salmodico. La linea melodica si conserva sobria nel suo complesso, per complicarsi più vistosamente sulle penultime sillabe (o, al più, su alcune sillabe accentate). Di rilievo il fatto che gli ornamenti siano stati scritti per esteso - sebbene, peraltro, Conforti fosse noto al pubblico proprio per le sue qualità di improvvisatore -, anche se per indicare le figure del *groppo* e del *trillo* ci si limita a segnalare "g." o "t."

La *Breve et facile maniera* è stata pubblicata modernamente in ristampa anastatica nel 1922, a Berlino, a cura di Johannes Wolff, con il corredo della traduzione tedesca; nel 1986 Giancarlo Rostirolla ha edito una seconda facsimilare, a Roma, per la Società italiana del flauto dolce.

## 21. GIOVANNI D'AVELLA (Floruit 1657)

Si conosce pochissimo della vita di questo minore osservante: è possibile soltanto desumere dalle informazioni inserite nel suo trattato *Regole di musica* che sia vissuto in pieno XVII secolo,



che sia stato compositore oltre che teorico, e che abbia fatto parte dell'ordine francescano nella provincia campana della Terra di Lavoro. Da fonti esterne veniamo anche a sapere che un suo settore di attività era in particolare la composizione per liuto: ma non è giunta fino a noi alcuna opera che ci consenta di valutarne il peso artistico o le peculiarità stilistiche.

Nelle *Regole* (suddivise in cinque sezioni, e pubblicate a Roma nel 1657 da Francesco Moneta), D'Avella si occupa – secondo una visione ancora abbastanza medioevale delle discipline matematiche – oltre che di musica anche di astronomia e astrologia. Non sembra che i contenuti scientifici di questo lavoro abbiano influenzato in modo particolare né i contemporanei né i successori. Piuttosto si rileva qualche critica avanzata nei suoi confronti da altri musicologi, come quella che Giovanni Francesco Beccatelli, ormai a Settecento inoltrato, gli rivolgeva nelle *Annotazioni*: lo studioso fiorentino lo accusa, infatti, di ignoranza su alcuni dati fondamentali della storia della musica, visto che D'Avella si premurava di far risalire l'uso della Mano guidoniana non solo a Boezio, ma persino a Platone e Aristotele, e visto che aveva fatto di Guittone d'Arezzo un contemporaneo di papa Gregorio I.

## **22. EMILIO DE' CAVALIERI – ALESSANDRO GUIDOTTI**

Emilio De' Cavalieri (Roma, ante 1550 – ivi, 1602), ben noto all'epoca sua per la multiforme attività di compositore e organizzatore di spettacoli in Roma e Firenze, è rimasto consegnato alla memoria storica sia per alcuni famosi allestimenti scenici che diresse alla fine del Cinquecento presso la corte granducale, sia per la composizione della *Rappresentatione di anima e di corpo*, che venne eseguita due volte a Roma nel febbraio dell'anno giubilare 1600, all'Oratorio della Vallicella. De' Cavalieri predilesse, nella progettazione di feste e spettacoli, uno stile assai più semplice rispetto a quello particolarmente fastoso che era stato in auge sino agli anni Novanta del Cinquecento, e per questo motivo il suo nome è avvicinato a quello dei riformatori della musica fiorentina di fine secolo. E' possibile che a lui si debba ascrivere il primato cronologico nel musicare per intero le azioni teatrali, così come ci suggeriscono Peri e Doni (il cui giudizio sulla musica di Cavalieri non fu peraltro particolarmente tenero): non prese però parte all'elaborazione dello stile del *recitarcantando* che andava prendendo forma e sostanza per merito di altri compositori.

Perduta la maggior parte dei suoi lavori, l'interesse della critica si è incentrato sulla *Rappresentatione* (alla cui stesura musicale collaborò forse fra' Diorisio Isorelli, già messosi in luce a Firenze per gli intermedi a Corte del 1589), che secondo Della Valle costituiva un passo avanti – rispetto a composizioni precedenti – nella raffigurazione degli affetti attraverso l'impiego della voce umana. Col sottotitolo dell'opera, "posta in musica ... per recitar cantando", si palesa la volontà di accostarsi ai modi della contemporanea cerchia fiorentina; la medesima volontà è ribadita all'interno della prefazione, stesa dal bolognese Alessandro Guidotti alla cui cura si dovette la pubblicazione dell'intera opera (e che firmò la dedica indirizzata al cardinal Aldobrandini, datandola 3 settembre 1600), in cui si richiama il ruolo avuto dal Cavalieri nella gestazione del nuovo stile vocale; ciò nonostante dal punto di vista strettamente musicale il prodotto appare assai meno incisivo e drammatico delle coeve composizioni di Peri o Caccini. La prefazione contiene anche pregevoli annotazioni sulle caratteristiche dell'allestimento, sulla vocalità degli interpreti, sulla loro gestualità, sull'utilizzo di strumenti fuori scena, nonché sulle peculiarità letterarie e drammaturgiche del libretto, che venne elaborato da padre Agostino Manni sulla falsariga di una lauda da lui stesso composta più di venti anni prima.



Della stampa della partitura (Roma, Muzi, 1600) sembra siano sopravvissuti pochi esemplari, due dei quali furono riprodotti anastaticamente in questo secolo: la copia conservata alla Biblioteca del Conservatorio romano di S. Cecilia, utilizzata per la ristampa curata da Francesco Mantica, Roma, Casa editrice Claudio Monteverdi, 1912; la copia presente alla Biblioteca Universitaria di Urbino, oggetto di una più recente riproduzione edita a Bologna da Forni, nel 1967, con nota di Mario Baroni. Un terzo elegante esemplare, custodito alla Vallicelliana di Roma, studiato da Domenico Alaleona, venne utilizzato originariamente per la rappresentazione all'Oratorio filippino, e presenta alcune note esecutive manoscritte per la parte della tiorba.

Il libretto della *Rappresentatione* fu anche pubblicato separatamente a Roma nel 1600 sempre da Muzi per Guidotti - il cui nome appare sul frontespizio, mentre è assente quello di De' Cavalieri - con l'aggiunta di due prose; a Siena da Silvestro Marchetti nel 1607, stampa nella quale al nome di Guidotti è passata ormai definitivamente la responsabilità intellettuale dell'opera (non più, cioè, *Rappresentatione ... posta [o data] in luce da A. G.*, bensì *Rappresentatione ... di A. G.*); e quindi di nuovo a Roma nel 1637.

### **23. PIETRO DELLA VALLE (Roma, 11/04/1586 – ivi, 21/04/1652)**

Eclettico erudito vissuto nel periodo della trionfante cultura barocca, curioso di molteplici discipline - tra le quali la letteratura, la musica e il diritto -, poligrafo, poliglotta (aveva tra l'altro intrapreso un lungo viaggio attraverso l'Oriente, di cui ci è stata conservata una descrizione epistolare, ed era in grado di comporre in turco, persiano ed arabo), si dedicò in campo letterario alla redazione di libretti sia allegorici - i più ricchi linguisticamente e metricamente - sia pastorali - questi ultimi in equilibrio tra il lirismo petrarchesco e gli influssi tassiani e guariniani. Il suo trattato di teoria musicale, *Della musica dell'età nostra* (rimasto a lungo manoscritto, e pubblicato solo nella seconda metà del Settecento), vuol richiamarsi, a mezzo secolo di distanza ed in pieno barocco, agli ideali classicheggianti del Bardi e della sua cerchia di poeti (Ottavio Rinuccini costituì per Della Valle il modello drammatico cui ispirarsi): da un punto di vista tecnico ciò voleva significare la propensione ad uno stile musicale il più possibile sobrio e caratterizzato da un uso moderato dei passaggi.

#### **Testi lemmatizzati**

*Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata*, 1640

#### **Scritti critici e letterari**

*Della musica dell'età nostra, che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata*, 1640, in *Trattati di musica* di G. B. Doni, a cura di A.F.Gori e G.B.Passeri, Firenze, 1763

*Note ... sul Discorso sopra la musica antica e moderna*, ms., 1641

*molte altre opere non musicali*

#### **Bibliografia critica**

I. Ciampi, *Della vita e delle opere di Pietro della Valle*, Roma, 1880

Angelo Solerti, *Le origini del melodramma*, Torino, 1903

Angelo Solerti, *Lettere inedite sulla musica di Pietro della Valle a G. B. Doni*, "Rivista musicale italiana", 1905

U. Rolandi, *Il primo librettista romano*, "Rivista d'orica", 1930

A. Ziino, *Pietro della Valle e la Musica erudita. Nuovi documenti*, in *Analecta musicologica*, vol. IV, Köln-Graz, 1967

A. Ziino, "Contese letterarie" tra Pietro della Valle e N. Farfaro sulla musica antica e moderna, "Rivista musicale italiana", 1969

A. Ziino, voce biografica in Grove 1980

R. Giazotto, *Il testamento di Pietro della Valle*, "Rivista musicale italiana", 1969



## 24. GIROLAMO DIRUTA (Deruta? (PG), ca. 1554 – ?, post 1613)

L'attività di organista di Girolamo Diruta ebbe inizio nel 1572, e proseguì per almeno quattro decenni, in diverse città dell'Italia settentrionale e centrale. Le ultime notizie sicure lo dichiarano al Duomo di Gubbio, nel 1610; tre anni più tardi il capitolo generale dei minori conventuali – ordine cui Diruta apparteneva – lo insignì del titolo di *magister musices*. Il periodo più importante per la sua formazione culturale e musicale dovette essere certamente quello passato a Venezia, o comunque in area veneta, nei decenni Settanta-Ottanta, durante il quale poté forgiarsi al seguito dei migliori maestri della sua epoca, Merulo, Zarlino, Porta.

La fama del padre francescano, di cui ci è pervenuto pochissimo materiale musicale se si prescinde da quello contenuto nell'opera teorica, rimane indissolubilmente legata alla stesura di un sostanzioso trattato sulla prassi delle intavolature per tastiera e per voce, pubblicato in due *tranches* successive che apparvero a parecchi anni di distanza l'una dall'altra. La riproposizione del medesimo tema, sia pure visto sotto angolatura differente, testimonia come l'autore, che aveva forse ritenuto di aver sufficientemente argomentato la materia nel primo volume dedicato alla pratica strumentale (*Il Transilvano, dialogo sopra il vero modo di sonar organi et istromenti da penna ...*, Venezia, G. Vincenti, 1593), abbia sentito poi il bisogno di ampliare la casistica applicandosi al versante della vocalità (*Seconda parte del Transilvano ... nel quale si contiene il vero modo ... d'intavolare ciascun canto ...*, Venezia, G. Vincenti, 1609).

L'opera fu scritta su consiglio di Claudio Merulo, e raccoglie forse parzialmente l'insegnamento di Merulo stesso. La tipologia dialogica colloca il testo nel filone della più colta trattatistica contemporanea, "mettendo in scena" ben tre personaggi, nei quali Diruta volle raffigurare, oltre a se stesso, due diversi mecenati – uno, appunto, transilvano, inviato del re polacco, e l'altro veneziano, ambasciatore del pontefice. Il trattato – che espone la materia in modo sufficientemente chiaro e pragmatico, evitando erudite digressioni –, oltre ad aver consolidato e quindi tramandato una grande varietà di abbellimenti e diminuzioni, ha anche il pregio di raccogliere come esempi brani di differenti compositori, oltre che musiche dell'autore medesimo, soprattutto toccate e ricercari.

La seconda parte dell'opera è strutturata in modo più complesso rispetto alla prima, sufficientemente fluida, in quanto si fraziona in quattro libri che espongono altrettanti macroargomenti. Innanzi tutto si affrontano le tecniche dell'intavolare una melodia per voce, offrendo ad uno studio parallelo partitura vocale e intavolatura per tastiera; quindi si espongono le nozioni basilari del contrappunto nelle sue diverse tipologie; poi si parla, nel terzo libro, di tecnica vocale (canto fermo e figurato), con l'obiettivo di informare l'organista su quello che gli può essere utile per la direzione e l'accompagnamento del coro; infine si tratta di alcuni specifiche composizioni sacre – inni e *Magnificat* –, nonché dell'utilizzazione dei registri dell'organo.

L'opera ebbe una vita editoriale abbastanza intensa, considerato anche il fatto che le due parti apparvero a distanza di parecchi anni l'una dall'altra, e che furono poi riassemblate successivamente sotto l'unico titolo di *Transilvano*. Nel 1597 uscì una prima ristampa del trattato, che a quella data constava ancora soltanto della sezione per gli strumenti; altra ristampa di questa parte si ebbe nel 1612. Con l'anno di pubblicazione del '09, intanto, era già apparsa la *Seconda parte* (la data della dedica, indirizzata a Leonora Sforza, riporta però: 25 marzo 1610). Dopo un certo periodo d'intervallo – dovuto forse alla scomparsa dell'autore? – l'interesse editoriale per l'opera si riaccese nel 1622 quando l'editore Alessandro Vincenti, sempre a Venezia, ripropose la *Seconda parte*, poi trasmigrata all'interno della più ampia riedizione dell'opera intera avvenuta nel 1625.



Entrambe le edizioni facsimilari moderne del testo, la prima a cura di Edward Soehnlén e Murray Bradshaw (Buren, Knuf, 1983) e la seconda della casa editrice Forni (1969, poi ristampata), contengono la versione del 1593 per la prima parte e quella del 1622 per la seconda parte.

## **25. IGNAZIO DONATI (Casalmaggiore (CR), ca. 1575 – Milano, 1638)**

Per lunghi anni organista e maestro di cappella in diverse sedi marchigiane, dal 1616 Donati si spostò, per svolgere i medesimi incarichi, in altre città del nord Italia, rientrando per qualche tempo anche nella natia Casalmaggiore, e concludendo la sua attività alla direzione della cappella del Duomo di Milano, dove era giunto nel 1631.

Compositore di grande perizia contrappuntistica, fu propenso per suo gusto personale ad avvicinarsi alle posizioni delle più moderne correnti vocali monodiste (cui maggiormente aderisce, con effetti di notevole drammaticità, nei mottetti del 1636), di cui sposò appieno la teoria della "sprezzatura" nel canto. Pur non avendo lasciato alcun testo teorico propriamente detto, nelle lunghe prefazioni alle opere musicali (soprattutto sacre: messe, salmi, concerti, mottetti), che ci sono giunte in buon numero pubblicate tutte dai Vincenti di Venezia, seguì spesso la consuetudine di spiegare dettagliatamente quali fossero le proprie opinioni artistiche, in modo da suggerire un quadro estetico di riferimento con cui l'esecutore avrebbe meglio potuto interpretare la sua musica. In base alla lunga esperienza come direttore di complessi corali, i cui diversi organici gli avevano consentito di studiare e portare a sviluppo differenti soluzioni musicali, si spinse a suggerire per i cantanti specifici accorgimenti tecnici al fine di ottenere una migliore resa dalla propria voce.

Di particolare interesse a questo proposito sono le prefazioni inserite nei due libri di mottetti a voce sola: il *Primo*, del 1634, nel cui sottotitolo si esplicita il ruolo formativo attribuito all'esecuzione dei brani ("*Da quali quei che desiderano imparare a portar la voce con gratia, et acquistar dispositione potranno agevolmente da se prendere la maniera di cantar gratiosamente, far scherzi, passaggi, e altri leggiadri affetti*"), ed il *Secondo* (1636), nel quale sono suggerite le modalità didattiche e la progressione degli esercizi per compiere il più corretto percorso di propedeutica all'esecuzione.

## **26. OTTAVIO DURANTE (Floruit, secc. XVI-XVII)**

Maestro di cappella a Viterbo, e compositore, Durante fu soprattutto uomo dai molteplici interessi, dato che – come risulta da una sua lettera indirizzata a Ranuccio Farnese - scrisse un paio di opere di etica, una sulla meteorologia, un almanacco, e almeno due raccolte di brani musicali. Di questa varia produzione da lui stesso menzionata sono giunte fino a noi solo le *Arie devote le quali contengono in se la maniera di cantar con gratia* ..., uscite a Roma nel 1608 per la cura di Simone Verovio, con dedica al cardinal Montalto datata il 1° di gennaio (alcuni estratti sono stati ripubblicati modernamente in R. Haas, *Die Musik des Barocks*, Potsdam, Athenaion, 1928).

Nella prefazione anteposta alla sua elegante silloge - che raggruppa una ventina di testi, con organico di soprano e basso continuo, e costituisce il primo esempio di composizioni monodiche pubblicate in Roma -, tesse le lodi di Giulio Caccini, del quale si dimostra un fedele seguace, esprimendo la sua vicinanza al musicista con un'aggraziata metafora: "Altri avvertimenti ci



sarebbero, che per brevità li tralascio, rimettendomi nel resto agli scritti del S. Giulio Caccini, poiché questo è un picciol rio, che scaturisce dal fonte delle sue virtù”.

Richiama in effetti i modelli musicali delle cacciniane *Nuove musiche*, edite qualche anno prima, e tende a parafrasare il suo ispiratore anche nelle spiegazioni di carattere teorico, superandolo talvolta in chiarezza espositiva. Sotto il profilo strettamente melodico, tuttavia, lo stile di Durante si caratterizza per una maggior quantità di ornamenti, prescritti anche su sillabe non accentate (contrariamente a quanto raccomandato dai creatori del *recitarcantando*), mentre le linee del basso rivelano nell'autore la formazione del polifonista. Le arie sono suddivise in sezioni, marcate sia da un mutamento metrico che dal contrasto tra lo stile recitativo e quello strofico.

## 27. MARCO DA GAGLIANO (Firenze, 1582 – ivi, 1643)

Figura cardine della vita musicale fiorentina nella prima metà del Seicento, Marco da Gagliano rivestì l'incarico di maestro di cappella in Duomo e a corte lungo ben trentacinque anni, prendendo parte con assiduità agli eventi artistici che si organizzavano all'interno e a margine della cerchia medicea. Fu anche frequentemente in contatto con Mantova, per la cui corte compose e fece eseguire alcune celebri musiche, spesso su testi preparati dai Gonzaga stessi. Gli anni 1607-09 furono particolarmente importanti per il concretizzarsi di una serie di iniziative che portarono Gagliano alla ribalta, in modo definitivo, della scena musicale contemporanea: nel '07 fu il fondatore a Firenze dell'Accademia degli Elevati - sotto il patrocinio di Ferdinando Gonzaga -, istituto che aggregò in un'unica adunanza musicisti e letterati; nel carnevale dell'08 fece eseguire a Mantova la *Dafne*, il cui grande successo gli consentì di ricevere ulteriori prestigiosi commesse dalla stessa corte, in occasione della successiva alleanza matrimoniale Gonzaga-Savoia. Al ritorno a Firenze - e probabilmente in seguito alla reputazione acquisita grazie alla *Dafne* - ottenne il ruolo di maestro di cappella, prima in Duomo, e poi presso i Medici.

La sua produzione madrigalistica - di stile spiccatamente omofonico, e quindi perfettamente in linea con le tendenze più moderne della scuola fiorentina - si concentrò soprattutto nel ventennio iniziale del XVII secolo; tali musiche vennero prevalentemente date alle stampe, mentre è rimasta invece perlopiù manoscritta la ricca produzione sacra. L'interesse artistico di Gagliano si focalizzò in modo quasi esclusivo sulla vocalità, ed è proprio per i meriti di innovatore nella musica scenica che il suo nome fu lodato dai contemporanei e rimase noto ai posteri.

La *Dafne* costituì una pietra miliare nella diffusione del nuovo genere melodrammatico, e ancor più dei precedenti intrattenimenti fiorentini contribuì a diffondere un gusto rappresentativo che di lì a pochissimi anni avrebbe praticamente rivoluzionato il concetto di spettacolo di corte. Jacopo Peri, in occasione della prima dell'opera, sottolineò sia la bellezza dell'allestimento, sia il pregio dello stile vocale, che si avvicinava al parlato - secondo i dettami teorici della nuova scuola - più di quanto non fosse stato sino a quel momento presso altri compositori. Gagliano stesso, nella prefazione alla partitura successivamente pubblicata (Firenze, Marescotti, 1608), mise in evidenza la buona riuscita dello spettacolo dandone modestamente il merito all'alto livello esecutivo, e spiegò quale fosse la caratteristica più significativa, e quindi innovativa, del suo lavoro: la facilità di comprensione del testo cantato, la cui linea melodica non era sfigurata da alcuna ornamentazione priva di significato drammaturgico, né appesantita da raddoppi strumentali. Aldilà comunque delle dichiarazioni programmatiche del suo autore, la *Dafne* (alla cui stesura collaborò anche per tre arie lo stesso Ferdinando Gonzaga) deve il suo buon equilibrio generale ad un gusto melodico meno austero rispetto a quello praticato dagli altri musicisti fiorentini, e all'elegante combinazione di



pezzi tradizionali (madrigalistici e d'insieme) con arie monodiche e recitativi, come sperimentato con un successo ben più duraturo da Claudio Monteverdi.

## **28. MANUEL GARCIA (Madrid, 1805 – Londra, 1906)**

Figlio del celebre omonimo tenore, studiò canto, come baritono, con il padre e armonia con François-Joseph Fétis. Dopo un breve tentativo di seguire la carriera paterna si ritirò molto presto dalle scene nel 1829. Il suo successivo impiego presso l'amministrazione ospedaliera militare francese gli consentì di approfondire i suoi studi scientifici sull'apparato vocale. Conseguenza di queste indagini fu, nel novembre 1840, la presentazione all'Académie des Sciences di Parigi del *Mémoire sur la voix humaine* (che costituì una base critica per tutte le successive analisi sulla voce, e che fu poi ristampato anche autonomamente), e quindi l'elaborazione della fondamentale *École de Garcia. Traité complet de l'art du chant*, apparsa la prima volta nel medesimo anno a spese dell'autore, e destinata ad un duraturo e incontrastato successo.

Entrambe queste opere furono rapidamente recepite dal mercato italiano grazie alla traduzione curata da Alberto Mazzuccato, per i tipi della Ricordi, nell'unitaria pubblicazione *Trattato completo dell'arte del canto*, conosciuta meglio come *Scuola di Garcia*, che ebbe un influsso decisivo su generazioni di insegnanti e cantanti, anche a motivo delle ripetute ristampe. Nel 1855, quando aveva ormai lasciato la docenza tenuta per qualche anno al Conservatorio di Parigi ed aveva deciso di stabilirsi in Inghilterra dove fondò la sua personale scuola e dove rimase per tutto il resto della vita, Garcia dette un ulteriore basilare contributo alle conoscenze scientifiche dell'apparato fonatorio inventando lo strumento del laringoscopio, fornendo così un impulso determinante non solo all'ambiente del professionismo vocale ma anche a quello degli studi medici.

## **29. CARLO GERVASONI (Milano, 1762 – Borgotaro (PR), 1819)**

Approdato abbastanza casualmente alla carriera musicale, dopo aver dovuto abbandonare gli studi di ingegneria (ma educato comunque sin da ragazzo alla pratica di diversi strumenti) e dopo aver tentato senza successo di dedicarsi al commercio, dal 1789 Gervasoni divenne maestro di cappella alla Chiesa matrice di Borgotaro, dove rimase fino alla morte.

Uso a stare al passo nella sua professione con le novità del settore, anche attraverso viaggi d'istruzione, mantenne la vita musicale della cittadina ad un buon livello di aggiornamento, come ci testimonia, ad esempio, la sua iniziativa di far allestire per la chiesa un potente ed innovativo modello di organo. Nonostante ciò le sue opere pedagogiche non presentano elementi di particolare novità metodologica o tecnica, né testimoniano interesse per il dibattito culturale contemporaneo; piuttosto dimostrano un marcato intento di funzionalità per l'artigianale pratica quotidiana della musica, così come d'altronde richiedeva l'incarico professionale ricoperto dall'autore.

Nel 1800 compendì le sue conoscenze teoriche e didattiche nella corposa *Scuola della musica*, stampata a Piacenza da Niccolò Orcesi. Rimane probabilmente la sua opera più nota, cui fecero subito seguito gli *Esempi della Scuola della musica*, costituiti da cento tavole incise, prive, come uso, di data di pubblicazione, ma che l'autore stesso dichiara in una lettera dell'ottobre 1800 di avere intenzione di stampare entro alcuni mesi (entrambi i lavori sono apparsi modernamente in



anastatica in un unico volume: Bologna, Forni, 1969, con prefazione di Sergio Martinotti). *La scuola*, dedicata a Ferdinando I Borbone, articolata in modo chiaramente propedeutico, si apre con una lunga e complessa introduzione, cui fanno seguito le tre macrosezioni in cui è suddivisa la materia: *Della teoria musicale*, *Introduzione alla pratica della musica* (i capp. II-V sono dedicati alle voci), *Della composizione musicale in generale* (il cap. XII si occupa di musica vocale). A fronte di accurati insegnamenti per i cantanti e gli strumentisti di tastiere, rimangono molto più generiche le sezioni dedicate ad altri tipi di strumenti. Nonostante la notevole precisione con cui corredda bibliograficamente il suo trattato, Gervasoni tende a non fornire esempi musicali che non siano strettamente didattici: questa mancanza di prospettiva genera nel lettore la sensazione che gli interessi dell'autore fossero in effetti circoscritti ad orizzonti culturalmente abbastanza limitati.

L'opera, pur con i suoi limiti, attrasse comunque l'interesse degli studiosi contemporanei, e la fama del musicista giunse anche all'estero (grazie, peraltro, ad una solerte attività pubblicitaria organizzata da Gervasoni stesso per il tramite epistolare, e testimoniata nel suo *Carteggio musicale*, Parma, 1804 - subito dopo, come "seconda edizione", Milano, P. Agnelli, stesso anno - testo che costituisce per noi anche l'unica fonte biografica). Un altro libro che lo confermò tra i più noti didatti dell'epoca fu quindi la *Nuova teoria di musica*, edita una dozzina d'anni più tardi, la cui principale attrattiva risiede oggi soprattutto nella dovizia di informazioni sulla vita artistica degli inizi del XIX secolo, in particolare per quei personaggi che meno giunsero alla celebrità, e di cui rimane quindi una limitata memoria storica.

Le opere gervasoniane ebbero, come detto, una concreta e capillare diffusione, essendo utilizzate in diversi conservatori italiani nel corso del suo secolo. Attualmente - aldilà dell'interesse storico che comunque conservano - possono fornire ancora utili notizie circa la prassi esecutiva organistica dell'epoca.

### 30. GIOVANNI BATTISTA MANCINI (Ascoli Piceno, 1714 - Vienna, 1800)

Mancini, allievo a Bologna di padre Martini e del Bernacchi, fu uno dei più famosi docenti di canto del secolo XVIII, e gli spettò l'onore di esportare la tecnica italiana alla corte viennese, dove fu chiamato nel 1757 - all'apice della carriera di sopranista - per essere il maestro di musica delle principesse.

Dopo quasi un ventennio di permanenza all'estero pubblicò a Vienna nel 1774 la sua più celebre opera didattica, *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, ricca miniera di notizie sui cantanti coevi, dedicata alla sua allieva l'arciduchessa Maria Elisabetta. La buona accoglienza riservata a questo lavoro, che fu tradotto in più lingue, ed anche forse la limitata tiratura della prima stampa, spinse diversi amici e musicisti a richiederli un ampliamento della materia, cosa che Mancini fece rieditando il testo - identico nella struttura, ma ampliato nei contenuti - tre anni più tardi a Milano, presso il Galeazzi, con il titolo lievemente semplificato di *Riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (di questa elegante edizione - che viene dichiarata sul frontespizio "TERZA", forse considerando "seconda" una traduzione francese apparsa nel 1776 con il titolo di *L'art du chant figuré* - è stata effettuata ristampa anastatica Bologna, Forni, 1970, con premessa di Giuseppe Vecchi, nuovamente riproposta nel 1996). Non fu questo l'unico scritto teorico del Mancini, che stese anche - seguendo la diffusa moda epistolare del periodo - due lettere ad altrettanti "N. N.": la prima, di molti anni antecedente il trattato, era intitolata *La libertà del cantare* (Lucca, 1752), la seconda, di parecchio successiva, porta il titolo più neutro di *Sopra la musica*, e venne alla luce a Vienna nel 1796.



Nel trattato Mancini non ripudia i principi a lui trasmessi dai suoi insegnanti – e ancora profondamente sentiti in pieno Settecento – dell'opulenta vocalità barocca, ma ne stigmatizza gli eccessi ed il virtuosismo privo di significato, mostrando interesse per la riforma gluckiana; mette in luce, inoltre, tutto il valore drammatico del recitativo, e si dilunga su quei dettagli od accorgimenti tecnici che possono far risaltare al massimo l'interpretazione del ruolo, senza peraltro dimenticare che la preparazione culturale e letteraria dell'artista è fondamentale per una buona resa teatrale. Abbondanti sono inoltre le prescrizioni spiccatamente didattiche sull'esecuzione degli abbellimenti, a fondamento e corredo delle quali Mancini fornisce dettagliate informazioni sulla fisiologia dell'apparato vocale.

### 31. PIETRO METASTASIO (Roma, 1698 – Wien, 1782)

Avviato ad una luminosa carriera di letterato grazie all'istruzione e all'appoggio del giurista Gian Vincenzo Gravina, che lo nominò anche suo erede, Metastasio seguì con profitto un progressivo apprendistato culturale: studiò filosofia con Caloprese, entrò nell'ordine ecclesiastico, approfondì la giurisprudenza, continuò a praticare la poesia fino ad ottenere un primo pubblico riconoscimento con la pubblicazione della tragedia *Giustino* (1717), che gli valse l'anno seguente l'ingresso in Arcadia. Trasferitosi a Napoli dopo la morte del suo maestro, venne in contatto sia con gli ambienti dell'alta nobiltà del Regno, sia con quelli del teatro e della vita musicale. Protetto dalla celebre cantante Marianna Benti Bulgarelli, istruito nella tecnica musicale melodrammatica dal Porpora, affinate le proprie doti di poeta attraverso un costante esercizio letterario per le numerose occasioni mondane alle quali era chiamato, Metastasio portò alla scena nel 1724 il primo e più noto suo testo operistico, la *Didone* (musicata da Sarro), che gli fece conseguire un indiscutibile trionfo personale.

Nel 1730 venne accolto con tutti gli onori alla corte viennese, dove la candidatura a poeta cesareo era stata sostenuta dal suo stesso predecessore, Apostolo Zeno. Si aprì per l'artista un intero cinquantennio di stabilità sociale ed artistica: costantemente fatto oggetto della benevolenza degli imperatori (prima Carlo VI, poi Maria Teresa), in intima amicizia con personaggi influenti che diffusero anche all'estero la fama delle sue opere, la maggior attività poetica metastasiana si esplicò nel primo decennio, durante il quale produsse, tra l'altro, undici melodrammi, sicuramente i suoi migliori sotto il profilo dell'evidenza psicologica dei personaggi e della sobria efficacia scenica dell'intreccio. Il lungo periodo successivo – contemporaneo alla presenza sul trono di Maria Teresa – vide diminuire notevolmente la qualità delle composizioni per il teatro d'opera (in cui il poeta si sentiva pesantemente condizionato dalle richieste non rifiutabili dei cantanti di corte), e vide aumentare la produzione di cantate, azioni sceniche, composizioni liriche originate da eventi occasionali o cerimoniali.

Volutamente classico nell'impostazione drammatica dei testi, rispettoso dell'armonia fondamentale delle unità di azione, tempo e luogo, senza per questo rinunciare a variare moderatamente la trama con episodi ed intrecci accessori, Metastasio attinse da diverse fonti letterarie gli spunti ed i suggerimenti tematici o poetici, senza peraltro rifarsi pedissequamente a nessun modello specifico. La perspicuità della lingua, la grande semplicità della struttura sintattica, l'essenzialità del linguaggio – giustamente famoso per la sua sobrietà ed efficacia, oltre che per la marcata musicalità del testo – venivano ottenuti grazie ad un costante lavoro di lima e perfezionamento, che era esattamente l'opposto di quell'illusoria facilità di vena compositiva con la quale si ha la sensazione siano stati costruiti i suoi numerosi drammi.



Sostenitore dell'importanza della poesia rispetto alla musica, propugnatore di una coerenza testuale per cui dialoghi ed arie solistiche non sono palestra di esercizio virtuosistico ma costituiscono logiche cellule drammatiche, Metastasio non fu tuttavia simpatizzante della riforma musicale gluckiana, né dei tanti artisti, sia italiani sia tedeschi, che sulla stessa via finirono per collocarsi.

Si occupò con notevole acume critico di temi di teoria e dottrina letteraria, che trattò in alcune opere destinate ad essere pubblicate solo molto tardi, o addirittura successivamente alla sua morte: un commento alla *Poetica* di Orazio ed uno a quella di Aristotele (apparso nell'ultimo volume delle *Opere di Pietro Metastasio*, Parigi, vedova Hérissant, 1782), nonché le *Osservazioni sul teatro greco* (inserite nelle *Opere postume* curate a Vienna da D'Ayala nel 1795).

Giustamente celebre per l'interesse stilistico ed il rilievo storico è l'abbondantissimo epistolario, di cui esistono diverse edizioni, per lo più parziali, pubblicate sin dalla fine del Settecento: ben cinque volumi compongono le *Lettere di Pietro Metastasio*, Nizza, 1786-1787; di poco successiva è la selezione (*Lettere scelte*) posta all'interno della summenzionata edizione D'Ayala delle *Opere postume*; pure nello stesso anno, a Trieste, apparvero altre *Lettere di Pietro Metastasio*, in due volumi. Diverse edizioni vennero allestite nel corso del diciannovesimo secolo; nel ventesimo, invece, l'edizione di riferimento è quella contenuta in *Tutte le opere*, a cura di B. Brunelli, Milano, Mondadori, 1947-1954, 5 voll.: IV. *Le lettere*, 1954.

### 32. METODO DI PARIGI

*Metodo di canto del Conservatorio di Parigi adottato dall'I. R. Conservatorio di Milano. Versione italiana con note ed utili osservazioni sulla pronunzia. Di M. M., 2. ed., Milano, G. A. Carulli, s. a. (post 1825). Volume di circa 80 pagine, parte incise, parte tipografiche.*

A [c. IIr] è collocata l'approvazione da parte del collegio di docenti del Conservatorio milanese, datata 3 giugno 1825, dalla quale si evince che il *Metodo* era già in uso da tempo, forse nella versione originale francese: "Essendo stata presentata al Censore e Professori di questo Stabilimento una traduzione letterale del Metodo di canto del Conservatorio di Francia qui adottato fin dal principio di questo Istituto, con alcune annotazioni e riflessioni dell'anonima M. M. essi certificano essere questa perfettamente conforme all'originale, ed utile per l'insegnamento di tutti quelli che a quest'arte si dedicano. [...]"

Segue la dedica che la traduttrice "M. M." indirizza ai professori Ambrogio Minoja e Pietro Ray, dei quali si dichiara allieva sin dall'infanzia. Alla pagina successiva è inserita una breve prefazione della medesima traduttrice, in cui si accenna all'originale testo francese: "[...] avendo avuto parte nell'illustre consesso di que' uomini sommi che compilarono il metodo di canto pel Conservatorio di Parigi, anche il signor Bernardo Mengozzi toscano, allievo della celebre scuola Bernacchi, [...] io non seppi resistere al desiderio di dare alla dizione italiana ciò che all'Italia apparteneva già per genio; e della quale proprietà non si avrebbe avuta contezza senza la commendevole sincerità degli stessi Editori francesi. [...]"

L'opera originale presenta un titolo praticamente identico a quello che fu poi adottato nella traduzione italiana: *Méthode de chant du Conservatoire de musique*, Paris, Imprimerie du Conservatoire de musique, an 12 [cioè: 1803-04]. Il testo si apre presentando la documentazione attestante la procedura burocratica cui la *Méthode* fu sottoposta per giungere ufficialmente alla stampa. Appaiono in primo luogo le delibere adottate dalla Commissione incaricata della redazione del metodo a conclusione del proprio lavoro: tali *arrêts* sono datate al 20 nivose an XI, e portano le firme dei componenti Richer, Garat, Gossec, Méhus, Ginguené, Langlé, Plantade, Guichard,



Cherubini (quest'ultimo fu anche relatore ufficiale davanti all'Assemblea generale del Conservatorio). Segue quindi un'avvertenza – quella cui accenna la curatrice dell'edizione italiana – con la quale si informa che all'elaborazione del lavoro aveva partecipato anche Bernardo Mengozzi, scomparso tre anni prima: per onorare il suo impegno ed il suo valore la Commissione aveva comunque deciso di inserire nel testo definitivo delle norme anche la parte da lui sviluppata. A conclusione di queste pagine introduttive, prima dell'inizio della *Méthode*, sono pubblicate la delibera dell'Assemblea generale del Conservatorio, con cui viene approvata l'opera, e la conseguente ratifica del Direttore, in data 23 nevoso del medesimo anno.

### 33. CLAUDIO MONTEVERDI (Cremona, 1567 – Venezia, 1643)

Allievo di Ingegneri, violista alla corte mantovana dove era maestro di cappella il de Wert, Monteverdi si mise in luce presso i Gonzaga come cantore e compositore, tanto da essere convocato dal duca per accompagnarlo, sulla fine del secolo, in alcuni viaggi all'estero, allo scopo di dare lustro al séguito principesco. Fu nel 1601 che il musicista ebbe l'incarico ufficiale di maestro di cappella a corte, nonostante le polemiche e le critiche inevitabilmente suscitate dalla modernità della sua produzione negli ambienti più tradizionalisti: in realtà la linea ascendente della sua maturazione artistica e della conseguente popolarità, come rinnovatore di uno stile strumentale e vocale in quegli anni in piena e profonda modificazione, non conobbe più soste, anche se egli dovette comunque allontanarsi dalla capitale gonzaghesca nel 1612 (forse licenziato, ma non si sa per quali motivi, dal nuovo duca), accettando un analogo incarico – peraltro assai gratificante - alla cappella di S. Marco a Venezia.

La prima forte svolta compositiva, in direzione di uno stile marcatamente *patetico*, si era avuta con il *Terzo libro* dei madrigali (1592), che proponeva testi di G. B. Guarini incentrati su temi ed episodi tratti dalla *Gerusalemme*: le accentuate tensioni armoniche, le componenti oratorie che innestano una moderna declamazione a solo su classici orditi polifonici, lo stile esclamativo (frequente l'uso della sesta discendente iniziale), sono tutti elementi già riscontrabili nei coevi Wert, Luzzaschi, Gesualdo, ma tendono in Monteverdi a concentrarsi per forzare la melodia a seguire un ritmo che non è più soltanto frutto della tradizionale meccanica combinatoria musicale, bensì appare principalmente prodotto dal flusso e dalle cesure del testo poetico: in tal modo vengono scardinate gerarchie sonore e regole compositive consolidate.

Tali peculiarità si accentuano nelle successive raccolte madrigalistiche: nel *Quarto libro* (1603), declamatorio, con intense asprezze armoniche (quelle che fornirono lo spunto per una pungente polemica antimonteverdiana di Giovanni Maria Artusi), e con frammenti melodici di estremo patetismo; nel *Quinto libro* (1605), dove si sottolineano certe simmetrie compositive, e in cui la struttura musicale assume una più definita completezza, una vera e propria valenza drammaturgica, in coerenza con l'omogeneità del tema letterario (il guariniano *Pastor fido*). Giunge quindi per Monteverdi motivatamente a maturazione proprio in questo torno di anni la scelta della sperimentazione melodrammatica, il cui spettacolare esordio, l'*Orfeo* del 1607 - scritto su un testo assai colto di Alessandro Striggio *junior* per l'Accademia degli Invaghiti, rappresentato a corte, pubblicato in partitura, con alcune modifiche, solo due anni più tardi – segnò una svolta determinante non soltanto all'interno del percorso stilistico monteverdiano, ma soprattutto per il futuro di tutta l'arte performativa contemporanea. Per le nozze Gonzaga-Savoia del 1608 il musicista preparò sia l'*Arianna* (il cui celebre *Lamento* godé subito di una così rapida diffusione manoscritta – attestante l'uso pratico e abituale del pezzo - da giungere alle stampe solo quindici anni più tardi) che *Il ballo delle ingrate*, entrambi su testi di Ottavio Rinuccini, dimostrando un



ulteriore meditato accostamento alla temperie artistica fiorentina. Dopo il suo trasferimento a Venezia il compositore approfondì e perfezionò le proprie ricerche nel campo della musica sacra, ma produsse ancora numerose partiture melodrammatiche, alcune delle quali per committenze private - come ad esempio quelle per la famiglia Mocenigo -, mentre altre lo riportarono alla cerchia ben nota delle corti padane di Mantova, Modena, Piacenza. Nel corso degli anni Venti la sua fama continuò ad accrescersi, come ci dimostra anche in quel periodo la riedizione di tutte le raccolte di madrigali che aveva dato alla luce sino a quel momento. In età avanzata Monteverdi, adeguandosi alle mutate esigenze sociali e teatrali, compose per i teatri pubblici che a Venezia avevano ormai affermato il nuovo corso spettacolare. Si devono, appunto, proprio a queste committenze le uniche, tarde, opere che ci siano pervenute del periodo veneziano: *Il ritorno di Ulisse in patria*, scritta per il teatro S. Cassiano, e *L'incoronazione di Poppea*, destinata al SS. Giovanni e Paolo.

Il ricco epistolario monteverdiano - edito criticamente nel 1973, in netta prevalenza sulla base dei materiali conservati all'Archivio di Stato di Mantova, a cura di Domenico De Paoli (*Lettere, dediche e prefazioni*, Roma, De Santis; si tratta della versione testuale utilizzata nel presente studio), riproposto più recentemente da Éva Lax (*Lettere*, Firenze, Olschki, 1994) - è testimonianza dell'intensa attività professionale lungo l'arco di una trentina d'anni, e rende ragione delle relazioni che intercorrevano tra il compositore ed i suoi ducali committenti, oltre che dei rapporti di collaborazione paritaria o addirittura di amicizia che egli ebbe con diversi personaggi della corte: primo fra tutti lo Striggio, ma anche il Bentivoglio, il Marliani o l'Iberti. Aldilà del grande valore storico, l'interesse musicologico che queste lettere conservano risiede sia nei succinti resoconti dei progetti compositivi lungo le fasi della loro elaborazione, sia nella frequente segnalazione di cantanti o musicisti che avrebbero potuto suscitare l'interesse della corte mantovana: di questi personaggi Monteverdi esamina le doti tecniche e quelle interpretative, in modo da restituire in modo compiuto, seppur con doverosa stringatezza, il profilo artistico dei soggetti.

#### **34. LORENZO PENNA (Bologna, 1613 – ivi, 1693)**

Padre carmelitano, maestro di cappella dal 1656 in diverse chiese, rinomato come organista, compositore esclusivamente di musica sacra - di stile palestriniano, e non mancante di originalità -, Penna, che fu anche professore di teologia e dotto accademico, rimase particolarmente noto tra i suoi contemporanei per l'attività di trattatista. Al suo interesse per la didattica dobbiamo infatti la stesura di almeno tre opere: *Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata* (Bologna, G. Monti, 1672, ripubblicata più volte almeno sino ad una quinta edizione del '96), *Direttorio del canto fermo* (1689), *Les elements de contrepoint* (testo conservato solo in versione manoscritta, a Parigi, e datato 1690).

La prima fu certamente la più importante sotto il profilo metodologico, ed anche quella che ebbe maggiore diffusione, almeno a giudicare dalle numerose riedizioni apparse in un breve giro di anni. Nella ristampa del 1679, dedicata a Coriolano Orsucci, dovuta come quella del '72 a Giacomo Monti, si trova una breve annotazione in cui il tipografo rammenta al lettore la trafila seguita fin lì dal testo: dopo il grande successo della prima uscita, Monti ritenne di dover rieditare nel 1674 almeno il primo libro dei tre di cui si componeva l'opera; non era però riuscito a produrre i restanti due, sebbene li avesse già annunciati al pubblico. Con la ristampa del '79 l'editore volle ovviare a quella mancanza, e ripropose il trattato nella sua interezza, anzi rivisto ed ampliato per mano dell'autore, come si dichiara nel frontespizio. Non è impossibile, naturalmente, che con questa operazione editoriale si volesse rispondere alla concorrente iniziativa veneziana di Giuseppe Sala



che l'anno prima aveva portato alla produzione – grazie all'assemblaggio di estratti dal II libro – degli sciatti *Albori musicali per li studiosi della musica figurata*.

Della quarta edizione dell'opera originale (Bologna, G. Monti, ad istanza di Marino Silvani, 1684) esiste riproduzione facsimilare Bologna, Forni, 1969, riedita nel 1996. Preceduta da una dedica a padre Felina firmata da Giuseppe Antonio Silvani, corredata da alcune composizioni poetiche in onore del Pennà, omaggiato anche dalla raffigurazione in ritratto, è suddivisa in tre parti, che, secondo una progressione ascendente di complessità, trattano rispettivamente delle basi della teoria musicale e del canto figurato, del contrappunto e della tecnica del basso continuo.

### **35. JACOPO PERI (Roma, 1561 – Firenze, 1633)**

Peri stesso riconosceva al suo contemporaneo Emilio De' Cavalieri l'alta priorità nell'attuazione di uno spettacolo scenico interamente musicato (cioè la *Rappresentatione di anima et di corpo*, eseguita nel febbraio del 1600); a lui, invece, che fu cantante, organista, nonché compositore ufficiale dei Medici per più di un decennio, si deve attribuire la creazione di uno stile melodico – monodico – talmente innovatore da scardinare quella che era stata tradizionalmente fino agli ultimi anni del Cinquecento la comune prassi della vocalità polifonica e madrigalistica. Preceduto forse – almeno ufficialmente – in tale prova stilistica da Giulio Caccini, che tentò questa modalità canora nelle forme brevi delle *Nuove musiche*, al Peri si dovette la prima concreta applicazione del cosiddetto *recitarcantando* in uno spettacolo teatrale che presentasse una coerente, sia pur semplice, azione drammaturgica. Tale spettacolo fu la *Dafne* del 1598 (pervenutaci però solo in qualche esiguo brano), seguita dalla ben più corposa ed espressiva *Euridice* rappresentata nell'ottobre del 1600.

La prefazione preposta alla partitura di quest'ultima (*Le musiche di Iacopo Peri ... sopra l'Euridice*, Firenze, Marescotti, 1600 [stile fiorentino, in realtà 1601]; ristampata a Venezia, Raverio, 1608; edizioni facsimilari moderne: 1934, a cura di Magni Dufflocq e 1969, con nota della Dalmonte) costituisce per noi oggi non solo la testimonianza di uno spettacolo fondamentale per la storia del teatro, ma una sorta di vero e proprio manifesto – assieme a documenti analoghi di musicisti coevi come Bardi, Caccini e De' Cavalieri – della poetica rinnovatrice che aveva nel celebre cenacolo fiorentino di fine secolo il suo fulcro propulsore. Peri vi spiega come il tentativo di recuperare le modalità vocali usate dai greci antichi nelle loro tragedie, interamente cantate, lo abbia indotto ad elaborare un'imitazione musicale del semplice parlato, in quanto lo scopo del canto tragico classico doveva essere quello di riprodurre la recitazione prosastica. A tal fine il musicista aveva cercato di ottenere un effetto melodico il cui andamento ritmico si posizionasse a metà tra i tempi lunghi – e ripetuti – della vocalità tradizionale e quelli veloci e concentrati della normale dizione. Aveva inoltre tentato di recuperare l'espressione della più comune affettività, in modo che la melodia si piegasse ai diversi sentimenti enunciati dalle parole del testo. La duplice esigenza di aumentare la somiglianza col discorso naturale e contemporaneamente di “rappresentare” le emozioni aveva indotto il Peri ad un accompagnamento strumentale scarso, ma che consentisse il ricorso ad espressivi cromatismi.

### **36. MARCELLO PERRINO (Napoli, 1765 ca. - ?, post 1814)**

Si dedicò a studi umanistici, e si preparò alla carriera di avvocato, che era anche quella paterna. Nonostante avesse una strada professionale già tracciata, coltivò la passione per la musica ed il



melodramma, giungendo a far rappresentare nel napoletano Teatro S. Carlo due opere liriche, i cui meriti, secondo il Villarosa, influirono forse sul fatto che egli venisse prescelto nel febbraio 1806 per essere direttore del Collegio reale di musica di S. Sebastiano; Fétis giudicò però successivamente abbastanza improbabile che a quei lavori – o almeno al primo, l'*Ulisse*, da lui studiato nella biblioteca dell'Istituto – fosse stato attribuito un tale valore da far conseguire al Perrino l'importante incarico.

Pur avendo continuato a dedicarsi nel tempo alla composizione, Perrino rimase conosciuto essenzialmente per due lavori teorici: le *Osservazioni sul canto*, del 1810, e la *Lettera ad un suo amico sul proposito d'una disputa relativa alla musica*, del 1814.

Le *Osservazioni* ebbero un discreto successo dato che giunsero a tre edizioni nel giro di quattro anni. Il trattatello apparve, come detto, a Napoli nel 1810, edito dalla Stamperia Reale a spese del Conservatorio; immediatamente dopo, nel medesimo anno, ne uscì una seconda edizione, sobriamente curata sempre a Napoli dalla tipografia di Angelo Trani (Fétis testimonia inoltre l'esistenza di una terza edizione napoletana nel 1814). All'inizio di questo testo si volle ripubblicare, forse per accrescerne il prestigio, la precedente approvazione censoria del 1809, indirizzata al direttore della Stamperia Reale, contenente l'accenno al parere positivo espresso sull'opera da Nicola Zingarelli. Una ventina d'anni più tardi il trattato riscuoteva ancora l'interesse della comunità internazionale dato che Auguste Blondeau ne allestiva una traduzione francese, dal titolo *Nouvelle méthode de chant de Marcello Perrino*, integrandola con due saggi sulle biografie di Palestrina e Marcello (Paris, Éberard, 1839).

L'opera perriniana si compone di quattordici capitoli per circa una sessantina di pagine di testo esclusivamente letterario, privo di esemplificazioni musicali di alcun tipo. L'autore, forse sollecitato da qualche osservazione critica, ritenne necessario dover esporre nella prefazione il motivo di questa scelta, che avrebbe potuto far ritenere sostanzialmente incompiuto il lavoro: "[...] Ho poi stimato astenermi dal corredarla di pratici esempj musicali, nella sicurezza che questi, dietro le tracce da me indicate, possan di leggieri da bravi maestri somministrarsi a' discepoli, ad anche perché separatamente dalle presenti osservazioni ho disposto che venissero formati per chiunque voglia farne uso." Quest'ultima precisazione lascia intendere l'esistenza di una silloge di brani o casi da utilizzare in Conservatorio quando i docenti volessero far mettere in pratica i suggerimenti didattici contenuti nel testo teorico; non è tuttavia noto se tale raccolta sia rimasta ad uso interno dell'Istituto – magari in forma manoscritta – o se abbia ricevuto poi una veste editoriale che la rendesse meglio atta alla circolazione sul mercato librario.

### 37. FRANCESCO RICCOBONI (Mantova, 1707 – Parigi, 1772)

Francesco Riccoboni era figlio del celebre attore Luigi Riccoboni, in arte meglio conosciuto come *Lelio*, e per questo venne lui stesso denominato *Lelio figlio*. Nel 1726, al seguito del padre, a Parigi, intraprese anch'egli una movimentata carriera di comico che lo portò sia in Francia che in Italia: tale carriera fu però da lui più volte abbandonata nel corso della sua vita – forse anche a motivo del minor successo avuto rispetto al padre – e più volte ripresa. Riccoboni, personalità poliedrica, si dedicò anche ad altre attività che non fossero quelle connesse al mondo del teatro, dato che fu alchimista (alle prese con la ricerca della pietra filosofale), e bachicoltore. Alla sua vena letteraria – alimentata pure dalla circostanza di aver sposato una romanziera di successo, Marie Jeanne de Mézières – si devono numerose commedie, che scrisse sia da solo che in collaborazione con altri due illustri nomi della scena settecentesca, il Biancolelli ed il Romagnesi.



Nel 1750 pubblicò a Parigi il trattatello *L'art du theatre*, tradotto in italiano alcuni anni più tardi dall'editore veneziano Bartolomeo Occhi, che lo pubblicò nel 1762 col titolo fedele di *L'arte del teatro*. La prefazione del traduttore informa succintamente, oltre che sulla personalità di Riccoboni e sul profilo dell'opera, sulle circostanze editoriali in cui il lavoro è stato curato, e di come fosse nell'intenzione di Occhi farlo seguire a breve da altri testi drammatici francesi.

*L'arte* è una sobria dissertazione di una settantina di pagine, che l'autore nel *proemio* dichiara di aver preparato già da alcuni anni, e di aver deciso di pubblicare solo nel momento in cui ha dovuto lasciare le scene per motivi di salute. Afferma di non aver voluto editarla in precedenza per non ricevere accuse di sfruttare questo mezzo "pubblicitario" al fine di accrescere la propria fama teatrale. L'opera, scritta in uno stile limpido e scorrevole, è suddivisa in tre sezioni, i cui titoli abbastanza generici (*La voce*, *La declamazione*, *L'espressione*) non rendono appieno la vivezza delle osservazioni e la concretezza delle prescrizioni con cui Riccoboni correda il testo.

### **38. FRANCESCO ROGNONI (Floruit XVII in.)**

Poche sono le notizie che possediamo su questo musicista - tratte prevalentemente dalle sue stesse opere -, soprattutto per quanto riguarda la parte iniziale della vita. Originario forse del bergamasco, e noto anche col doppio cognome di Rognoni Taegio (o Taeggio), era figlio di Riccardo Rognoni, violinista e compositore, e fratello di Giovanni Domenico, che fu invece virtuoso d'organo. Appare già un affermato professionista nel 1608 a Milano (ma era stato in precedenza anche in Polonia, alla corte di Sigismondo III), dove ricevette incarichi sia privati che pubblici, almeno sino agli anni Venti del secolo, lavorando per il principe di Masserano, per il governatore, per la famiglia ducale, per la cappella di S. Ambrogio. Le ultime informazioni recuperabili dalle fonti lo attestano ancora vivente nel 1626.

Fu violinista e violista, oltre che maestro di cappella e compositore: sono attestati di lui Canzoni, Madrigali, Messe, Concerti, ecc., tutte opere pubblicate a Milano o Venezia tra il 1608 ed il 1624; lo si ricorda però anche per la redazione del trattato *Selva de varii passaggi secondo l'uso moderno per cantare et suonare con ogni sorte de stromenti*, pubblicata a Milano nel 1620 presso Filippo Lomazzo (il cognome dell'editore è scritto "Lomarzo" sul frontespizio, mentre appare in forma corretta nel *colophon*; ristampa anastatica: Bologna, Forni, 1970, con premessa di Guglielmo Barblan). L'opera è dedicata al re Sigismondo III di Polonia, e dalle parole in latino dell'autore si comprende come i rapporti con la corte polacca, all'epoca piuttosto frequentata dai musicisti italiani, dovessero essere stati abbastanza prolungati: si parla anche di una "ereditaria servitù" del Rognoni, frase che fa pensare come anche suo padre Riccardo possa essere stato al servizio del medesimo monarca; pare inoltre che Sigismondo stesso avesse a più riprese chiesto al violinista la stesura di un metodo musicale.

E' possibile, secondo quanto affermato dal suo contemporaneo il canonico Filippo Picinelli, che l'opera abbia costituito l'ampliamento o la rielaborazione di una perduta *Aggiunta del scolaro di violino et altri stromenti*, pubblicata sempre a Milano sei anni prima, che sarebbe stato probabilmente il primo metodo scritto appositamente per il violino. Nella prima parte della *Selva* Rognoni affronta tematiche legate alla vocalità, approfondendo - anche grazie a due prefazioni di contenuto tecnico - alcuni importanti aspetti esecutivi, come il valore della dizione e del fraseggio o la necessità della corretta respirazione a sostegno di una buona coloratura. La seconda parte dell'opera, introdotta da un proprio frontespizio, è dedicata invece alle tecniche degli strumenti ad arco e a fiato; a conclusione di questa sezione appaiono esercizi ed esempi di musiche diminuite.



### 39. RICCARDO ROGNONI (Val Taleggio (BG), secc. XVI-XVII)

Forse esiliato per cause politiche dalla sua terra natale (come si deduce dalla dicitura che appare sul frontespizio della sua opera *Passaggi per potersi esercitare ...* in cui la paternità è così espressa: “[...] di Richardo Rogniono espulso di Val Tavegia”), trovò a Milano la sede adatta alla migliore espressione delle proprie capacità tecniche e della propria vena compositiva: è in effetti da considerare come il fondatore della scuola violinistica di quella città, ma fu anche un abile suonatore di strumenti a fiato. Lavorò al servizio del governatore, il duca di Terranova; sebbene compositore rinomato ci rimangono pubblicati di lui soltanto due madrigali inseriti all'interno di una raccolta (curata da Giovanni Giacomo Gastoldi nel 1598) in cui è presente anche musica di suo figlio Francesco. Altre opere del Rognoni sono invece conservate manoscritte.

Conobbe giusta fama nel corso del Seicento, oltre che per le sue doti di maestro strumentista, per il succitato testo *Passaggi per potersi esercitare nel diminuire terminatamente con ogni sorte d'istromenti, e anco diversi passaggi per la semplice voce umana*, edito a Venezia (Giacomo Vincenti, 1592, dedicato a Guglielmo di Baviera). L'opera non innova sotto il profilo teorico, rifacendosi piuttosto ad illustri precedenti, ma nel perseguire uno scopo didattico ben preciso rielabora ed organizza metodologicamente la materia secondo parametri di maggiore funzionalità rispetto a quanto accadeva in testi analoghi di suoi predecessori o contemporanei (Della Casa o Bassano, ad esempio). Nella prima parte del metodo si sviluppano esercizi in ordine progressivo di difficoltà, destinati precipuamente ai cantanti, ma utilizzabili anche da strumentisti; non vi è una netta distinzione tra brani per archi e per fiati, ma vi sono brevi istruzioni per entrambe le tipologie di strumenti. Nella seconda parte si raccolgono versioni elaborate di brani musicali celebri.

### 40. GIOACCHINO ROSSINI (Pesaro, 1792 – Passy, Paris 1868)

Una vita tutta indirizzata alla musica quella di Gioacchino Rossini, che venne inviato dai genitori – musicisti – assai precocemente all'apprendimento dell'arte sia strumentale che vocale. I buoni studi seguiti a Bologna presso il Mattei, e quindi la frequentazione dell'Accademia Filarmonica della stessa città, gli consentirono di accumulare rapidamente quel bagaglio di esperienze che lo portò in brevissimo tempo al debutto teatrale come compositore de *La cambiale di matrimonio*, nel 1810. La carriera operistica di Rossini, velocissima e densa di una produzione talvolta frenetica, si compì nell'arco di appena diciannove anni, dato che del 1829 è il suo ultimo melodramma, il *Guillaume Tell*.

Il percorso biografico ed artistico del musicista si materializza in periodi ed in sodalizi abbastanza facilmente identificabili: fino al 1814 frequentò prevalentemente le piazze dell'Italia settentrionale, consolidando la sua fama alla Scala e alla Fenice; dal '15 al '22, invece, si legò contrattualmente con l'impresario Barbaja di Napoli, e fu il periodo delle numerose opere per il San Carlo (cui si aggiunsero vari lavori per altre piazze), destinate in prevalenza a mettere in luce le doti del soprano Isabella Colbran. Con l'allestimento della *Semiramide* per la Fenice di Venezia, nel 1823, si concluse la carriera italiana di Rossini, il quale decise di avviarsi verso altri paesi: Gran Bretagna e Francia, soprattutto. Si aprì a questo punto una fase nuova della sua biografia e delle sue



esperienze professionali, dovendo confrontarsi con una tradizione musicale differente. Il successo che lo accompagnò negli anni parigini giunse ad un acme con il *Guillaume Tell* del 1829.

La restante lunga vita del musicista fu costellata da questo momento in poi da numerosi viaggi, che lo portarono a più riprese in Italia e nel resto d'Europa; sebbene afflitto da vari problemi di salute e colpito da dolorose vicissitudini personali, questi anni alimentarono in Rossini una costante meditazione artistica ed un profondo scavo psicologico, che gli consentirono di produrre ancora, sebbene con tempi assai dilatati, alcuni indiscutibili capolavori, come lo *Stabat* del 1841, i *Péchés de vieillesse* (anni Cinquanta-Sessanta) e la *Petite Messe solennelle* (1863-64).

Spettatore nell'arco della sua lunga vita di profondi mutamenti all'estetica e alla prassi musicale, sia in Italia che nel resto d'Europa, Rossini lascia nel suo epistolario testimonianze dei molteplici *humus* culturali con i quali si trovò a venire in contatto, nonché della propria formazione artistica e tecnica, che si arricchì nel corso degli anni grazie alle diverse sollecitazioni intellettuali da lui stesso costantemente ricercate.

Una prima edizione di lettere rossiniane si deve al Mazzatinti, che le pubblicò ad Imola nel 1890 (*Lettere inedite di Giaocchino Rossini*, poi riproposte con ampliamenti - e modificazioni nel titolo - nel 1892 e nel 1902). Successivamente, nel corso di tutto il secolo Ventesimo altri studiosi hanno contribuito ad accrescere la conoscenza della produzione epistolare rossiniana, con svariate singole pubblicazioni destinate a mettere in luce testi ancora inediti, o ad approfondire particolari aspetti critici.

#### 41. FRANCESCO SEVERI (Perugia, 1595 ca. – Roma, 1630)

Non molti sono i dettagli biografici su questo musicista, che fu assunto come soprano nella cappella papale l'ultimo giorno del 1613 e vi rimase sino alla morte, ricoprendo nel corso degli anni anche l'incarico di segretario. Dalle informazioni che ci fornisce nella prefazione ai *Salmi passaggiati* veniamo a sapere che aveva studiato con Ottavio Catalano, e che fu legato alla cerchia del cardinal Scipione Borghese.

I *Salmi passaggiati per tutte le voci* ..., prima opera di Severi, furono stampati a Roma da Niccolò Borboni (poliedrico musicista che svolse anche l'attività di incisore e editore) nel 1615, quando il suo autore era pressappoco ventenne. La raffinata edizione incisa in rame si caratterizza per l'insolito piccolo formato, molto maneggevole, quasi un "tascabile", e per l'eleganza della grafia. Le musiche ivi contenute costituiscono un importante documento sulle tecniche esecutive in uso all'inizio del Seicento, e dimostrano che il compositore era uno degli esponenti di punta dello stile fiorito allora dominante. La raccolta si compone di dieci falsibordoni, per voce sola (SATB) e basso continuo, tutti ricavati da salmi vespertini del Severi, tranne l'ultimo che appartiene a Fabrizio Dentice. La struttura è bipartita: la declamazione su una corda viene fatta seguire dalla complicata cadenza, il cui virtuosismo si apparenta con quello rintracciabile nelle prove dei predecessori Conforti e Bovicelli. La prefazione contiene dettagliate istruzioni per l'esecuzione; vi si afferma inoltre che gli abbellimenti erano normalmente improvvisati e che queste composizioni rappresentano in modo tipico lo stile vocale romano coltivato soprattutto dai castrati della Cappella papale (edizione moderna dei *Salmi* a cura di Murray C. Bradshaw nella collana *Recent researches in the music of the baroque era*, n. 38, Madison, A-R Editions, 1981, XIX, 76 p., con ampio saggio storico-critico e riproduzione fotografica di alcune pagine dell'originale).

Una successiva opera musicale del Severi, le *Arie*, stampata a Roma da Masotti e coinvolta in una complessa vicenda di censura professionale, costituì una delle più ampie raccolte profane



dell'epoca, nella quale trovarono posto madrigali, sonetti, arie e variazioni strofiche, canzonette, duetti e un dialogo.

#### 42. GIUSEPPE TARTINI (Pirano d'Istria, 1692 – Padova, 1770)

Indirizzato dalla famiglia alla carriera ecclesiastica, poi studente di giurisprudenza a Padova, abbandonò dopo qualche tempo il sacerdozio per sposarsi nel 1710, costretto però da questo gesto di ribellione a vivere in una sorta di segregazione per alcuni anni nel convento di S. Francesco ad Assisi, dove si dedicò autodidatticamente allo studio del violino.

Violinista, compositore (quasi esclusivamente per strumento, e soprattutto di due generi: il concerto per violino solo e ripieno, e la sonata per violino solo), teorico, didatta, Tartini attraversò da innovatore la gran parte del secolo XVIII, elaborando uno stile fortemente personale, e filosoficamente fondato sulla ricerca di un accostamento alla "natura" del suono nella sua più essenziale semplicità. Il lungo tragitto espressivo che il musicista percorse nella sua movimentata vita d'artista di successo ha come base la ricerca di una sempre maggiore espressività e semplicità melodica, ottenute con un uso funzionale e rigorosamente studiato dell'abbellimento. Tartini fu il primo a dedicare un intero trattato all'argomento, il *Traité des agréments*, significativamente rivolto sia a strumentisti che a cantanti.

Dopo un soggiorno praghese di circa tre anni, tornato a Padova nel 1726 vi fondò poco tempo più tardi la sua scuola per violino, che non lasciò più praticamente per tutto il resto della sua vita. Secondo Tartini i principi musicali si basano su regole matematiche, e ampie discussioni in merito si tenevano all'epoca in alcuni circoli culturali padovani; a lui si deve la scoperta nel 1714 del "terzo suono", risultante dalla simultanea generazione di due altri suoni. L'esposizione dei suoi studi teorici è contenuta in tre opere fondamentali: *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia* (probabilmente già completato intorno al 1750; sottoposto al giudizio di teorici e matematici; edito, dopo essere stato rifiutato da diversi editori, a Padova nel 1754; accolto da pareri contrastanti, ma prevalentemente negativi, a motivo dell'oscurità linguistica); *De' principi dell'armonia musicale ...* (completato nel 1764, pubblicato a Padova nel 1767); *Traité des agréments*, scritto in italiano verso il 1740, ma pubblicato a Parigi in versione francese solo nel 1771. Tra le opinioni favorevoli alle teorie tartiniane troviamo quelle di D'Alembert e di Rousseau, che analizzò dettagliatamente il *Trattato*, e lo tradusse per larga parte in francese.

Possediamo pochissime datazioni sicure per le opere musicali, che ci sono pervenute in larga parte in versione manoscritta; solo alcuni concerti sono apparsi in stampe con datazioni sicure, tra il 1728 ed il 1730 ad Amsterdam, presso l'editore Le Cène, che forse si mosse all'insaputa dell'autore.

Per Tartini fonte dell'ispirazione musicale è la natura, regolata da formule matematiche, non facili però da capire e riconoscere: un caso particolare di "svelamento" sarebbe quello avvenuto con la scoperta del terzo suono, che costituisce la base di ogni relazione armonica e che tende a stabilire anche i fondamenti "gerarchici" di una melodia. Tartini riteneva inoltre che l'esecuzione vocale fosse la più perfetta, in quanto la voce è lo strumento naturale per eccellenza: le innovazioni ricercate in campo strumentale, quindi, tendevano sempre ad avvicinare gli effetti ottenuti con lo strumento a quelli ottenuti dalla voce, che sarebbe l'unico mezzo per esprimere compiutamente la "passione". La melodia, perciò, nei lavori tartiniani, prevale nettamente sullo studio armonico (secondo quanto succedeva parallelamente nel coevo teatro d'opera). Nella prassi della musica strumentale, peraltro, non deve mancare un ricco bagaglio di accorgimenti tecnici, che servono a definire la valenza espressiva della melodia. Ogni abbellimento ha un suo carattere ed una sua



funzione: l'uso di ciascuno è perciò regolato, e mai casuale. Per insegnare quali e quanti abbellimenti usare, e dove, Tartini probabilmente mise insieme il *Traité des agréments*, indirizzato nello stesso tempo a suonatori e a cantanti.

L'opera venne originariamente composta in italiano. Di questa versione – che non sembra essere mai stata stampata all'epoca – si possiedono due esemplari manoscritti, riportati in luce alla metà del Ventesimo secolo: il primo, custodito al Conservatorio di Venezia, è stato recuperato da Pierluigi Petrobelli, il secondo, più breve, presente alla Music Library dell'Università di California a Berkeley, è stato studiato da David Boyden. Le due copie presentano un testo fondamentalmente omogeneo nonostante una serie di varianti interne, per lo più linguistiche, e una differente appendice. L'esemplare veneziano è intitolato: *Regole per arrivare a saper ben sonar il violino* (rispetto al testo poi dato alle stampe in Francia questo manoscritto presenta in aggiunta il capitolo iniziale *Regole per le arcate*, e la finale *Raccolta di diversi altri modi naturali di cadenze ...*); la copia americana, incompleta, ha invece il seguente titolo: *Libro de regole ed esempi necessari per ben suonare*. La riproduzione facsimilare del manoscritto veneziano è contenuta nell'edizione moderna dell'opera a stampa (prescelta nell'edizione curata da Denis e risalente al 1771), apparsa nel 1961 (Celle-New York, Moeck) a cura di Erwin Ruben Jacobi, che l'ha corredata di una doviziosa serie di note critiche, traduzioni (in inglese e tedesco) e riproduzioni fotografiche, nonché della ristampa della *Lettera del defonto signor Giuseppe Tartini alla signora Maddalena Lombardini ...* originariamente pubblicata nell'*Europa Letteraria* del 1770.

Il *Traité*, steso probabilmente tra il 1752 ed il 1756, costituisce apparentemente la prima opera della storia della musica dedicata esclusivamente agli abbellimenti. Tuttavia, la parola *agréments* contenuta nel titolo deve essere dovuta ad una scelta “commerciale” dell'editore: nei manoscritti, infatti, essa non appare. Nel testo pubblicato è stato soppresso – rispetto all'esemplare veneziano – un capoverso sul trillo, forse perché troppo legato tecnicamente alla pratica della scuola italiana, e quindi improponibile al pubblico francese.

La data di edizione dell'opera non è, come consuetudine, presente esplicitamente nella stampa, ma si desume dalle testimonianze contemporanee della critica, ed è da stabilirsi all'inizio del 1771. Del *Traité* sono conosciute in realtà due tirature quasi identiche: la prima è quella riprodotta da Jacobi nell'edizione moderna (*Traité des agréments de la musique ... composé par le célèbre Giuseppe [sic] Tartini a Padoue et traduit par le Sig.<sup>r</sup> P. Denis a Paris*, Paris, Chez l'auteur [Denis], [1771]), la seconda viene menzionata da fonti coeve per la prima volta in un catalogo del suo editore nel 1776 (il frontespizio dell'opera è uguale, ad esclusione del nome dell'editore: Chés M. De la Chevardiére; altra variante rispetto all'edizione di Denis è la soppressione del catalogo delle opere del Denis medesimo, che era inserito nella precedente). Il traduttore Pietro Denis fu forse in realtà un prestanome che copri il lavoro di un altro allievo di Tartini, Pierre La Houssaye.

#### **43. ORAZIO TIGRINI (Arezzo?, ca. 1535 – Arezzo, 1591)**

Tra gli anni Sessanta e Settanta del Cinquecento Orazio Tigrini lavorò come maestro di canto e di cappella in diverse chiese dell'aretino; dal '71 si spostò a Orvieto per assumere la direzione della Cappella del Duomo. Tornò infine in patria a partire dal 1587 per trascorrervi gli ultimi anni della sua vita, cumulando la doppia qualifica di maestro di canto e di cappella.

Il suo più importante contributo alla trattatistica è *Il compendio della musica nel quale brevemente si tratta dell'arte del contrapunto* (edito per la prima volta nel 1588 a Venezia presso Amadino, e ristampato dal medesimo editore nel 1602, *con privilegio*; riproduzione facsimilare moderna della prima edizione: New York, Broude, 1966), dedicato allo Zarlino, di cui ripropone gli



insegnamenti esposti nel terzo e quarto libro delle celebri *Institutioni* apparse trent'anni prima. Zarlino stesso approvò implicitamente il lavoro del Tigrini, ringraziandolo della dedica attraverso una lettera che il suo discepolo pubblicò in apertura della propria opera, ma che non fu allegata alla trasandata riedizione del 1602. Oltre all'influsso del grande teorico, sono pure riscontrabili ampiamente nel lavoro del musicista aretino echi degli ammaestramenti di Vicentino e del Willaert.

Il *Compendio* potrebbe in effetti costituire una sorta di introduzione alla lettura di opere più complesse come quelle dei menzionati trattatisti, che spesso affrontavano i singoli temi con argomentazioni eccessivamente astratte o disorganiche, rendendone difficile la "volgarizzazione" a scopo didattico. Tigrini, invece, si dimostra in grado di estrarre dai testi dei suoi predecessori soltanto gli elementi essenziali, rinunciando al gusto della dissertazione erudita o della digressione teorica, e li sistematizza funzionalmente, chiarendo alcune ambiguità tramandate nella manualistica classica, e arricchendo la dottrina con esemplificazioni tratte dalla pratica musicale corrente.

#### 44. PIERFRANCESCO TOSI (Cesena, 1654 – Faenza, 1732)

Allievo del compositore bolognese Giuseppe Felice Tosi (di cui fu creduto figlio) fu soprano a Roma sin dal 1676, appartenne alla cappella del Duomo milanese dal 1681, fino ad esserne allontanato per cattiva condotta nel 1685. Dopo aver fatto prova nel teatro d'opera a Reggio Emilia, si recò a Londra a partire dal 1693, per dedicarsi a concerti pubblici e per fondarvi una celebre scuola. Nel primo ventennio del Settecento viaggiò ampiamente in Europa come ambasciatore musicale e agente diplomatico dell'elettore palatino; alla corte viennese rimase qualche anno in qualità di compositore di corte. Dal 1724 tornò di nuovo a Londra, dove soggiornò un breve periodo, per concludere poi la propria vita in patria.

Fu compositore oltre che di numerose arie e cantate, nelle quali si avverte il gusto per un'espressività patetica ormai desueta, anche di un oratorio eseguito a Vienna.

Tosi scrisse il celebre trattato *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, apparso in almeno due diverse tirature, delle quali una priva di note tipografiche e l'altra con l'indicazione del luogo di stampa, del nome dell'editore e dell'anno di pubblicazione (Bologna, Lelio Della Volpe, 1723). Il testo, dedicato a lord Peterborough, ebbe nel corso del secolo grande fortuna e diffusione, e ne furono allestite traduzioni in inglese, francese, olandese e tedesco (l'anastatica della versione tedesca di J. F. Agricola, *Anleitung zur Singkunst*, Berlin, 1757, curata da E. R. Jacobi nel 1966, contiene anche la riproduzione in facsimile dell'edizione originale italiana, della quale d'altronde è apparsa anche un'altra facsimilare due anni più tardi). L'autore proclama esplicitamente la propria fedeltà ad una tradizione vocale consolidata - dai cui maestri attinge anche sotto l'aspetto teorico -, che mette il cantante al centro dell'attività creatrice della musica teatrale, in pratica sullo stesso piano del compositore. La vocalità nella quale l'artista deve perfezionarsi comprende tutti gli stili esecutivi: il melodramma, il repertorio sacro, il cameristico. In polemica contro la moda dominante dell'*allegro* in maggiore nelle arie, si batte a favore del pathos espressivo, che risiede sia nelle qualità specifiche della melodia, sia nell'abilità tecnica dei cantanti (dei quali, però, non cita alcun modello famoso su cui eventualmente conformarsi). Molto spazio è dedicato all'ornamentazione, che deve essere più improvvisata che scritta - perché il cantante è anch'esso artefice del gusto musicale contemporaneo -, ma che deve rispettare i tempi e i modi di un coerente significato drammaturgico.



#### 45. DOMENICO VALLO (Napoli, secc. XVIII-XIX)

Studiò diritto a Napoli, e forse esercitò anche la professione forense. Costretto ad espatriare, e trovatosi di conseguenza in difficoltà finanziarie, si dedicò per vivere all'insegnamento della musica. Fatto ritorno a Napoli circa nel 1803 vi pubblicò l'anno seguente il *Compendio elementare di musica specolativo-pratica*, dedicato ad Antonio Capece Minutolo (Napoli, Angelo Coda; l'edizione è corredata dai pareri positivi espressi dagli esperti in qualità di censori). Secondo l'opinione del Fétis questa breve opera – abbastanza minuta nel formato, sicuramente modesta nella fattura tipografica –, la cui prefazione dichiara un intento specificatamente pratico e funzionale, è una delle migliori nel suo genere, soprattutto per la chiarezza espositiva.

L'autore afferma nelle due pagine introduttive, e dopo aver accennato di sfuggita alle proprie vicissitudini biografiche, di non volersi dedicare ad alcuna indagine speculativa sulla musica, né di voler studiare le fondamenta fisiche o filosofiche della disciplina, intendendo invece limitarsi ad un'onesta compilazione per facilitare l'approccio ai principi basilari della pratica musicale sia da parte degli studenti, che, addirittura, da parte di chi fosse completamente digiuno della materia.



#### **Bibliografia generale**

DEUMM (*Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Biografie*, voll. 1-...; *Appendice*, Torino, UTET, 1985-.....)

Grove 1980 (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie. London, Macmillan, 1980)

Grove 2001 (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, 2. ed. London, Macmillan, 2001)

Grove online <<http://www.grovemusic.com>>, interrogazioni del novembre-dicembre 2001

DBI (*Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1960-..., pubblicati i voll. 1-...)

ABI (*Archivio biografico italiano*, cur. T. Nappo. München, Saur, 1990 [?])

*Enciclopedia italiana di scienze lettere ed arti*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1929-...

Eitner (Robert Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Leipzig, Breitkopf & Haertel, 1900-1904, 10 volumi)

Fétis (François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Deuxième édition entièrement refondue et augmentée de plus de moitié. Paris, Firmin-Didot, 1877-1880, 10 voll.)